UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO
MESTRADO

EDSON HANSEN SANT ' ANA

EXPRESSIVIDADE INTERVALAR NOS *POESILÚDIOS* DE ALMEIDA PRADO

Brasília, 2009.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

EDSON HANSEN SANT ' ANA

EXPRESSIVIDADE INTERVALAR NOS POESILÚDIOS DE ALMEIDA PRADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação da Prof.ª Dra.ª Maria Alice Volpe

Brasília, 2009

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Alice Volpe (orientadora)

Prof. Dr. Régis Duprat

Profa. Dra. Beatriz Magalhães Castro

AGRADECIMENTOS

Quero apresentar breves palavras de gratidão e relevante reconhecimento de contentamento por estar aqui nesta oportunidade para apresentar a vocês o resultado do trabalho desta pesquisa.

Meu reconhecimento profundo a Deus por toda direção, cuidado e proteção; declaro-me abençoado.

Sinto-me honrado de fazer parte do banco de alunos da Universidade de Brasília, deste Programa de Pós-Graduação em Música. Contei com o apoio irrestrito de todos os professores desta casa. E assim o corpo docente está devidamente representado pelas professoras doutoras Maria Alice Volpe e Beatriz Magalhães Castro.

Cito aqui meu colega Pablo Garcia como o devido representante dos alunos de Pós-Graduação desta instituição. Meus sinceros votos de sucesso a todos nós como alunos e aprendizes desta casa.

Representando todo o corpo de funcionários desta casa deixo o meu agradecimento a todos eles, citando a secretária deste Programa, Ana Claudia Freitas.

Fica registrado neste momento meu reconhecimento à Capes pelo apoio econômico e subsídios de fomento a esta pesquisa nestes dois anos.

Sinto-me constrangido pelo amor a mim sempre dedicado de minha querida mãe, e assim quero agradecer a você Da. Cecília. Na pessoa dela agradeço todos os meus irmãos e queridos de minha família. Não esqueço minha prima Maria de Lourdes, que me acolheu em momentos cruciais. Ao meu também sempre “anjo suave” – pelo estímulo, força e amor demonstrado das palavras e gestos.

A pianista e professora Adriana Lopes Moreira pela concessão das partituras manuscrito autógrafo que pertenceram à sua pesquisa sobre o mesmo tema dos *Dezesseis Poesilúdios* de Almeida Prado, e que reutilizei como fonte de pesquisa neste trabalho.

A minha caríssima orientadora, Profa. Dra. Maria Alice Volpe, em especial, aqui na sua presença, minha mais profunda gratidão pela sua indiscutível capacidade e experiência, assim como pelas horas dedicadas em cada sessão de orientação. Sua amizade, seu profissionalismo acadêmico apontando-me os caminhos para tal resultado. A pesquisa eu sei que nunca acaba, e esta mesma de hoje sempre será um tema aberto... Aprendi muito! Está aqui o resultado mínimo do grande e desafiador assunto que ainda é Almeida Prado.

Concluindo cumprimento a ilustríssima banca, sinto-me honrado para discorrer sobre minha pesquisa diante desta. Cumprimento os componentes da banca, em nome do eminente musicólogo brasileiro Professor Doutor Regis Duprat da Universidade de São Paulo. Sua presença aqui se materializa num memorável privilégio. Vasculhei com intenso interesse seus textos.

Obrigado a todos aos amigos, professores e alunos do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da Universidade de Brasília.

SUMÁRIO

ÍNDICE DAS FIGURAS

ÌNDICE DAS TABELAS

ÍNDICE DOS DIAGRAMAS

RESUMO

Este trabalho visa formar um corpus de entendimento da ordem dos materiais construídos a partir da lógica de intervalos. Os intervalos recorrentes são entendidos também como marca indelével no aspecto de conferir unidade e coesão da obra. Os vários sistemas musicais - tonal, modal, atonal, serialismo livre e transtonalismo - tal vinculação ocorre por uma ordem de organizações intervalares que farão tais intervalos estar dentro de um sistema ou outro, ou na intersecção ou margem dos mesmos sistemas. Determinados tipos de intervalos são recorrentes, em cuja recursividade nota-se uma intenção e um planejamento no decurso da composição. Portanto essa ordem de padrões e recursividade define-se como a *expressividade intervalar* num sentido ampliado do termo cunhado pelo próprio compositor.

Palavras-Chave: expressividade intervalar, análise musical, pós-moderna, Almeida Prado.

ABSTRACT

This work aims to form a corpus of understanding of the order of the materials built starting from the logic of intervals. The recurring intervals are also understood as indelible mark in the aspect of checking unit and cohesion of the work. The several musical systems - tonal, modal, atonal, free serials and transtonalism - such entailment happens for an order of organizations intervals that will make such intervals to be inside of a system or another systems or in the intersecion or margin of the same systems. Certain types of intervals are recurring in a process where is noticed an intention and a planning in the course of the composition. Therefore that order of patterns are defined as the *intervalar expressivity* in an enlarged sense of the term brother-in-law by the own composer.

Word-key: *intervalar expressivity*, musical, powders-modern analysis, Almeida Prado.

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO

A idéia... o surgimento do primeiro "*Poesilúdio*".

> "*Poesilúdio* é a metamorfose de um prelúdio. Uma poesia utilizada como base para um prelúdio, sem que o texto seja interpretado pela voz humana. Em seu lugar está o instrumento, um pouco como nas *Canções sem Palavras* de Mendelssohn. Essa pequena peça está baseada na frase de um pequeno fragmento poético de Fernando Pessoa (publicada sob o heterônimo de 'Ricardo Reis'" (Almeida Prado 2002; apud Moreira, 2002).

<u>Objeto</u>:

Os *Dezesseis Poesilúdios* iniciam a quarta fase do conjunto ainda produtivo de composições de Almeida Prado, chamada pelo compositor de pós-moderna. Os *Poesilúdios* foram iniciados em 1983, com os primeiros cinco – compondo o que se chama de *Primeiro Caderno dos Poesilúdios* (Rocha, 2005) e credita-se mesmo que num momento em que o compositor quisesse abandonar sua postura transtonal[1] das Cartas Celestes (Moreira, 2004, p.4), ele deixa as características transtonais ainda ressoar nesta obra. Através das contemplações e abordagens analíticas feitas na sua partitura - a primeira e principal fonte de pesquisa – nela pode-se evocar os planos composicionais (Alves, 2004) e suas estratégias através de seu gesto e decisão organizativa dos doze tons. Tais doze tons organizam-se de forma que resultem numa palheta múltipla de timbres numa interação dos vários sistemas (tonal, atonal, serial e seu transtonal). Os resultados são conseguidos através de uma organização de aproximação e distanciamento dentro do sistema tonal que está presente sempre como

---

[1] GUIGUE, Didier; PINHEIRO, Fabíola de Oliveira Fernandes. *Dos Momentos e do tempo – estratégias de articulação formal nos Momentos de Almeida Prado Música de Câmera de Almeida Prado*.Universidade Federal da Paraíba.Paraíba,2001.18p.Disponível na World Wide Web: <http://www.cchla.ufpb.br/gmt/hp/pags_pessoais/didier/DGDownloads/DGAP1.PDF>. Acessado em: 03 Outubro 2008. "Preferimos descrever o transtonalismo como um sistema predominantemente atonal de organização acrônica das alturas, que absorve e amplia o princípio do baixo fundamental herdado de Rameau [Gubernikoff 1999], e as relações baseadas na série harmônica, incluindo, sem restrição, as construções forjadas a partir dos primeiros harmônicos — os que formam as tríades perfeitas".

um ‘background referencial’ nos *Poesilúdios*. Entretanto tal processamento do sistema tonal é articulado com pelo menos um elemento teórico como malha do tecido da composição.

Método:

Propõe-se aqui uma base inicial quanto ao processo metodológico de uma análise musical nos “moldes labirínticos” como Duprat assevera (2005, p.17). Os *Poesilúdios* seguramente necessitam de uma ferramenta analítica que deve moldar-se a partir de suas necessidades estruturais. “Queremos crer que o modelo mais completo de uma análise, [...] é a sua própria partitura” e “que há muitos tipos de música e, que há muitos tipos de análises musicais [...]” (Bordini, 2001, p.123).

A preocupação com o método de análise é de vital importância para entender a composição musical de Almeida Prado que abarca um âmbito considerável de multiplicidades. Se a poética proposta pelo compositor na sua fase “pós-moderna” é de se alinhar ao “ecletismo total” é provável que a análise deverá necessitar de uma postura que se amolde aos materiais que estão numa obra contrastante, que se estabelece entre o tonal e atonal, sendo este o lócus espacial estilístico pós-moderno classificado pelo compositor que relata sobre os *Poesilúdios* a Moreira (2004, p.2).

A preocupação com metodologia de análise levanta questões em torno de qual tipo de análise pode ser útil para se aplicar nos *Poesilúdios*. Como a análise pode ser um caminho com capacidade de chegar até aos sentidos que o compositor visa manipular e comunicar.

A técnica analítica neste trabalho será embasada num método que conterá 4 fases.

1ª. fase: reconhecimento das estruturas intervalares e acórdicas grafando anotações de todos conglomerados harmônicos e acórdicos. **2ª. fase**: construção de diagrama interpretativo para cada um dos *“Dezesseis Poesilúdios”* que indexará,

agrupará e selecionará os materiais relacionados de acordo com uma visão de verticalidade e horizontalidade lógica das estruturas. Observará a coexistência de materiais e sistemas, configurando aspectos de *expressividade intervalar*. **3ª. fase**: compreende uma conclusão descritiva da ocorrência dos materiais numa ordem linear e temporal das estruturas como eventos dentro da obra num processo de alcançar relações com questões da poética musical. **4ª. fase**: construção de delineio de teorização que reflita o funcionamento das estruturas dentro desta composição de Almeida Prado. A partir desta possível teorização, busca-se traçar um paralelo com possível corrente teórico-bibliográfica que balize os resultados desta teorização composicional. Entendendo que o âmbito da poética é variada e múltipla, o compositor lida com questões maiores que a utilização dos materiais musicais, seus sistemas e forma musical. Ele trabalha com questões de metalinguagem numa crítica de sua própria música com base de releituras e de adequações dos sistemas musicais.

A proposta da formatação desta análise desenvolve-se a partir de um termo cunhado pelo próprio compositor – a *expressividade intervalar* (Almeida Prado, 2006; Nadai 2007). Compreende-se aqui que tal termo é utilizado num primeiro momento pelo compositor para indiciar o aspecto idiomático cabível nos instrumentos de afinação variável – como os de sopro, cordas e a própria voz humana. Justificando essa primeira aplicação da conceituação que envolve questões instrumentais, decide-se aqui desdobrar tal conceituação em um âmbito composicional-analítico.

Justificativa:

Contribuir para uma tentativa de aprofundamento e organização das teorizações que o próprio compositor fez de si próprio nas entrevistas com os pesquisadores ao estudarem a obra de Almeida Prado. Aprofundar conhecimento analítico e compreensão da poética musical do compositor, entendendo as fases “síntese” e “pós-moderna” como

principais e correlacionando a utilização dos materiais dentro de cada sistema musical assim como entender as intersecções entre os sistemas modal, tonal, serial e transtonal.

A produção composional de Almeida Prado tem sido objeto de estudo de um sem número de pesquisadores brasileiros, os quais tem buscado aprofundar a compreensão sobre sua obra. Segundo entrevista que o compositor concedeu ao *Jornal da Unicamp*, ele discorre sobre esse interesse por suas obras, e diz: “[...] “tem uma coisa interessante. Sou um dos compositores brasileiros mais estudados na pós-graduação”. “[...] Surpreendo-me com o que os pesquisadores encontram no meu trabalho. Coisas que nunca encontrei, como se não fosse eu”.

Mas o campo composicional de Almeida Prado, depende de estudos mais aprofundados no que tange aos materiais e sua poética musical. Parece haver uma grande demanda de técnicas de análise, sobretudo predominando aquelas que vinculam uma relação à “teoria dos conjuntos” de Forte e Straus. Mas, urge um caráter de pesquisa que possa avançar em direção ao entendimento do sentido musical que motiva e engendra a organização material dos elementos musicais.

Objetivo Geral

Quer-se um depurar do processo analítico pelo viés de uma interpretação crítica conceitual dos dados materiais, do conceitual composicional, bem como do entendimento da linguagem que a carga de dados musicais em si finaliza. No escopo deste estudo é sempre importante situar criticamente os *16 Poesilúdios* no conjunto total de sua obra, discorrendo sobre a importância desta obra por iniciar a 4.ª fase de sua produção - a pós-moderna. Ao mesmo tempo é vigente construir por um conjunto dessas conceituações, e através da terminologia coletada em outros estudos sobre Almeida Prado proceder a reflexões que contribuam para a constituição de um corpus conceitual aplicável aos *Poesilúdios* e possivelmente a outras obras.

CAPÍTULO 2: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Do percurso da Análise Musical como disciplina

No que se refere à Análise em geral, um sem fim de posicionamentos e críticas tem havido na comunidade musical mundial sobre a própria postura que a área e a atividade da Análise deve ter diante do objeto, a respeito de sua funcionalidade metodológica diante da obra, e a que papel se presta para a construção dos tipos de cânon na história da música – principalmente no século XIX e início do século XX. E mais, em como a Análise serviu e serve na função de fazer a ligação entre os meios produtores musicais e recepção (a platéia, a audição, o público). Nas últimas décadas muito se tem falado da Análise, principalmente quando segundo Cook "nos últimos vinte anos a análise musical tornou-se profissionalizada" (1987, p.3). No cenário acadêmico, a partir da década de 50, houve um grande aumento dos títulos e trabalhos que versam sobre a análise, bem como a utilizam como ferramenta de estudo sobre as composições. Tal aumento gerou inclusive repetições de determinadas posturas a ponto de Kerman (1985) propor uma grande reavaliação crítica a respeito da atividade analítica. Tantos outros percorreram novos caminhos críticos como as contribuições de Treitler e Cook[2]. No Brasil, reflexões significativas têm ocorrido a partir de Nogueira, Duprat[3], Kerr[4] e Corrêa[5]. O posicionamento que aqui interessa é o de ficar entre a

---

[2] COOK, Nicholas. Música: Uma Brevíssima Introdução. Tradução: Beatriz Magalhães Castro. Brasília: Editora UnB.(no prelo). "E o resultado foi que a teoria e a análise se converteram em algo crescentemente técnico, crescentemente incompreensível para todo mundo exceto para os especialistas. Era o ponto de vista de Kerman, e de numerosos outros comentadores, que se havia acabado por substituir a experiência pessoal e viva da música, a qual presumivelmente havia atraído os teóricos em primeiro lugar, por um jargão científico próprio. (Kerman resumiu o seu sentimento no título de um artigo amplamente lido: 'Como entramos na análise, e como saímos dela'.) Deste modo, então, os teóricos eram tão culpados quanto os musicólogos na recusa de um engajamento crítico com a música. (p. 117).

[3] DUPRAT, Régis. Linguagem Musical e Criação. *Revista Brasiliana - Revista Semestral da Academia Brasileira de Música.* Rio de Janeiro, janeiro 2005. (p. 17) "[...] a característica labiríntica da obra, com sua estrutura e poética singularizada, desestabilizada, acaba por exigir da Análise que seja também labiríntica, regionalizada, particularizada, pan-poética, não fundada em bulas poético-gramaticais".

proposta da Nova Musicologia, e daquela que a Análise vai rumo à crítica musical, mas que também não abandona o ofício e método estruturalista. Se a pergunta de Kerman retumba ainda forte "Como entramos na Análise e como sairemos dela?" Novamente nos deparamos ao mesmo tempo com que "há muitos tipos de música e, que há muitos tipos de análises musicais [...]", para entender esses tipos de música.

Somando aos dados desses pesquisadores acrescenta-se também o que Duprat (2005) diz que as composições se atomizaram, e que hoje elas são de uma ordem cada vez mais mutante, e daí pra que serviria a Análise se ela não pode ter uma lógica fixa, e se as formas estão mutantes, como obter ferramentas aplicáveis e coerentes? No mesmo artigo sobre criação e linguagem musical Duprat concede a resposta e nos diz que: "a característica labiríntica da obra, com sua estrutura e poética singularizada, desestabilizada, acaba por exigir da Análise que seja também labiríntica, regionalizada, particularizada, pan-poética, não fundada em bulas poético gramaticais". Mas, aqui o

---

[4] KERR, Dorotéa Machado; CARVALHO, Any Raquel; CORRÊA, Antenor Ferreira; GIMENEZ, Rael; BAI, Silvano. Rumos da Análise no Brasil, *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM* – Campinas (SP): ANPPOM, 2004. Décimo Primeiro /2001, p. 321-330. "Assim, muitas dissertações apresentam à guisa de análise uma descrição da obra a ser executada, ao lado de capítulos destinados à biografia e ao "contexto"; carecendo, entretanto, de uma ligação mais estreita com a interpretação musical, conforme apontado nas observações críticas a esse modelo feitas, entre outros, por Duprat (1996) e Gerschfeld (1996)". [...] "No panorama internacional, alguns estudos similares fornecem fundamentos para a presente pesquisa: Palisca (1982), com sua revisão da musicologia até 1980 e no seu verbete sobre teoria musical no dicionário Grove, fornece um indicativo do momento e razões da fusão ocorrida entre as disciplinas Teoria e Análise Musical, e, a partir da noção de que a primeira é o "estudo das estruturas da música" (1980, p. 741), elabora uma visão diacrônica da teoria baseada nas grandes obras dos grandes nomes (Whithall, na Inglaterra, realizou uma revisão similar); Bent (1980) propõe a noção de análise das estruturas musicais como estudo do funcionamento dos elementos constitutivos dessas estruturas (estrutura em um amplo sentido: uma parte ou uma obra musical completa, ou um conjunto de obras da tradição escrita e oral); menciona, ainda, algumas das correntes que considera mais fortes, como a análise tonal de Schenker, o tematismo de Réti, a estratificação de Cone, o referencialismo de Meyer, o transformacionismo de George Perle; Kerman (1985) com seu criticismo, cobrou dos analistas um uso da análise musical como ferramenta e recurso fundamental para a avaliação crítica e estética" (p.329).

[5] CORRÊA, Antenor Ferreira. O Sentido da Análise Musical. *Revista Opus* 12, 2006. (p.47). "Todavia, é fácil observar (sobretudo em dissertações na área da performance musical) que algumas análises apenas descrevem os acontecimentos, como se fora uma narrativa futebolística (saiu da tônica, passou pelo segundo grau, cruzou pela tonalidade relativa e chegou à região da dominante), sem apresentar posteriores conclusões a respeito de como aquela análise afetou ou influiu na maneira de tocar a peça. Ao que parece, faz-se uma análise tendo a intenção de descobrir a coerência interna de uma obra que já se sabia coerente" (p. 47-48).

que interessa, para aplicar-se aos *Poesilúdios* é que a Análise seja útil e abarcante, seja estruturalista, mas que seja qualitativa; que ela ofereça meios que demonstrem o cerne do conceito de composição da obra. E é nesta postura de ordem labiríntica e de total ajuste às singularidades desta composição, que se dispõe este texto articular como postura crítica da Nova Musicologia e do papel básico e funcional de uma Análise Estruturalista – que é o de organizar a decomposição dos dados construídos pelo gesto criativo compositor e o de tentar entender a lógica poética de sua composição.

O estágio atual da compreensão da temática Almeida Prado, e os *Poesilúdios*

Os estudos sobre a obra de Almeida Prado têm sido realizados por pesquisadores ligados quase que invariavelmente às instituições de pós-graduação situadas no eixo sudeste-sul do país. As instituições universitárias paulistas detêm o maior número de dissertações e teses. Esses trabalhos estão distribuídos basicamente nas três instituições públicas de ensino, com os seguintes números:

1) Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – dez (11) trabalhos;
2) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) – possuindo dois (2) trabalhos;
3) Universidade de São Paulo (USP) – com um (1) trabalho.

Depois, em ordem seqüente, no que tange à quantidade: três (3) trabalhos na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO); e ainda no Rio de Janeiro, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) apresenta mais dois (2) trabalhos (dissertações de mestrado). Minas Gerais, com um (1) trabalho na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); e no extremo sul do país, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) mais dois (2) trabalhos.

Nos textos científicos sobre a temática 'Almeida Prado', sejam dissertações ou teses, nota-se uma tendência dominante para assuntos que visam resolver questões da performance. Análises com predominância descritiva a respeito dos materiais, com uma abordagem, parecendo necessitar de maiores aprofundamentos de sentido musical. Há, ainda grande espaço para trabalhos que estejam mais preocupados com questões de Composição; e outras iniciativas como o olhar a partir de teorias da Filosofia e da Sociologia, assim como a dissertação *Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e um estudo sobre a música erudita brasileira dos anos 1970-1980* de Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles produzida na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

Sob o viés da Composição, a dissertação *Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais* de Régis Gomide Costa (UFRGS, 1999) é daquele tipo de olhar que pode ser repetido.

Não se pode deixar de ressaltar o trabalho de doutorado de Cíntia Costa Macedo Albrecht – *Um Estudo Analítico das Sonatinas para Piano Solo de Almeida Prado, Visando a Sua Performance* (UNICAMP, 2006). Este um exemplo de um texto viável para aqueles que queiram ter um olhar visando a performance. Este trabalho tem em seu conteúdo contribuições da "teoria dos conjuntos", inclusive contado com a orientação de Straus no doutorado sanduíche cumprido pela autora nos EUA. A ferramenta analítica é ampliada na correlação com uma linguagem harmônica por cifras alfabéticas.

E finalizando, outro texto que tem merecido atenção é a dissertação de mestrado de Adriana Lopes da Cunha Moreira – *A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado: Análise Musical* (UNICAMP, 2002). Este trabalho traz um enfoque teórico que aborda a composição, sob o prisma da Análise através da "teoria dos conjuntos" de Allen Forte. Conseqüentemente este trabalho, tem uma forte ênfase

relatorial. Mais especificamente Moreira utilizou na sua análise uma combinação de alguns conceitos como “análise temática” e “análise motívica de Schoenberg”. Acrescenta “análise formal”, e “análise harmônica”; mas havendo predominância no trabalho da metodologia da “teoria dos conjuntos”.

Um outro trabalho que aborda os *Dezesseis Poesilúdios*, é a dissertação de Rocha (2004) [baseado do *6.º Poesilúdio* até o *16.º Poesilúdio* – chamado por Rocha de Segundo Caderno – composto por Prado em 1985]. Rocha foca a obra, mas visa dar resoluções a problematizações de dedilhado, timbre, ressonância, questões de pedal, outras normatizações de execução dos *Poesilúdios*, assuntos que partem da obra, mas que levem à solução de dificuldades na interpretação musical da obra musical.

É relevante frisar que a dissertação de Moreira (2002), contribui no sentido de um levantamento histórico do compositor, bem como de um mapeamento utilíssimo de suas composições, como também acrescenta no campo da análise musical, a utilização da “teoria dos conjuntos” como ferramenta e método de análise para mensurar características dos elementos mínimos, mas que em contrapartida nos lança a pergunta se esse método de análise pode representar um resultado amplo, quanto ao estilo, intenção, e estratégia e poética da composição que o autor quis representar nesta obra.

Apontamento de algumas pesquisas sobre lógica intervalar: como ferramenta de análise e conteúdo observado

Das linhas de pesquisa que utilizam o material intervalar como tema de contemplação e ferramenta de pesquisa, podem oferecer múltiplas descobertas. As micro-relações musicais nos doze tons partem do intervalo e da unidade sonora. Quer-se apresentar algumas dessas referências analíticas, seus autores, seus focos e métodos

utilizados, num objetivo de um breve panorama dos sistemas analíticos que tem predominado no cenário de pesquisa de música, composição e teoria.

Dos trabalhos que cuidam da importância do intervalo, apresenta-se aqui a pesquisa de Jones (2005) que trata da "coerência intervalar" tanto como ferramenta como conteúdo de material pesquisado – as Sonatas 1, 2, 3 e 4 de George Walker.

> "As primeiras quatro sonatas de piano são todas baseadas em construção intervalar. O compositor usa um intervalo particular em cada uma das sonatas para construir motivos, acordes ou agrupamentos, e 'clusters' – são essas as relações dentro dos movimentos destas quatro sonatas. A composição de padrão intervalar tem um desempenho estabelecido assim: na Sonata n.º 1 – quartas; na Sonata n.º 2 - terças , na Sonata n.º 3 - segundas e Sonata n.º 1 - uníssono e os grandes agrupamentos por formação de oitavas, quartas e segundas". (Jones, 2005, p. 6).

Outro trabalho é o que trata sobre a obra de Messiaen chamada *Réveil des Oiseaux* (1935) que reproduz o canto dos pássaros, neste Seang-Ah-Oh (2005) trata de questões e importância do elemento intervalar para estudar a obra de Messiaen relacionada à reprodução do canto dos pássaros. O estudo de Seang-Ah-Oh é baseado nas teorizações do próprio Messiaen.

Uma outra proposta é o trabalho de McConville (2007, p. 1) que expõe a visão de Wilson (1992) que categoriza em cinco grupos as principais linhas de análise na conjuntura atual. São participantes destas correntes analíticas: "Ernö Lendvai (e seus seguidores), o Círculo Húngaro, Milton Babbitt e seus sucessores, as idéias de Elliot Antokoletz e finalmente Felix Salzer e Roy Travis".

> "Lendvai aborda sobre o trabalho de Bartók e questões do "eixo harmônico" e a expansão da tonalidade. A discussão é baseada a partir da acústica, passando pela série harmônica dentro de um sentido harmônico. O Círculo Húngaro - Janós Karpáti, György Kroó, László Somfai – estes três pesquisadores, salvo suas especificidades, em geral tratam a partir do foco das influências folclóricas na música de Bartók. E por sua vez Babbitt concentra-se em curiosidades essenciais do ponto de vista da linguagem da altura e refuta totalmente o sistema tonal como aspecto de consideração. Antokoletz em seu *The Music of Bela Bartók* começa com a idéia da "tonalidade de doze-tons" de George Perle que engloba a noção simples de classe de alturas. Perle mostra a relação do

> sistema tonal com a subdivisão equalizada de uma oitava justa, principalmente da quinta justa. Antokoletz tem predileção pelo que os seguidores de Babbitt dizem sobre centricidade e simetria com que a música de Bartók se identifica. Antokoletz desenvolve um trabalho que relaciona um conjunto de coleções de alturas simétricas associadas com considerações sobre melodias folclóricas. Antokoletz também sugere considerações de inverter as simetrias dos materiais. Ao final Wilson menciona as análises de Salzer e Travis que usam extensões da teoria de Schenker para entender a música de Bartók ou outra música qualquer do século XX. Eles trabalham atentando em não aderir fielmente ao conceito de Schenker do prolongamento da tônica. Salzer e Travis propõem que há um movimento da tônica num "movimento direcionado", tal resultado advém da derivação da sonoridade e não da hierarquia principal do acorde. (Wilson, 1992; apud McConville, 2007, pp. 1-2).

McConville (2007, p. 5) em seu procedimento analítico utiliza o conceito "governing interval" (governo do intervalo) onde primeiro extrai materiais segundo uma estrita análise de Schenker. O "governing interval" de McConville interfere na relação de funcionalidade harmônica de Schenker. Portanto a hierarquia de uma tônica principal não funciona determinantemente, sem levar-se em conta o "governing interval". Este conceito de McConville tem um funcionamento interno do "primary competing interval" (competência de intervalos primários – PCI). Tal enquadramento compreende dois ou mais intervalos que predominam na estrutura dos materiais.

CAPÍTULO 3: CAMPO TEÓRICO E METODOLOGIA ANALÍTICA

3.1. O Conceito de Análise para os *Dezesseis Poesilúdios*

Em Almeida Prado, vê-se uma diversidade e multiplicidade de dados, inclusive prevista na entrevista que concedeu Moreira. Essa multiplicidade resulta da fusão e do contraste de materiais sonoros nos doze tons, das possibilidades e gestos criativos na composição, do ecletismo das linguagens contemporâneas herdadas de diversas propostas da Música do Século XX que influenciaram o compositor. Lembrando que em vínculo escolástico, o compositor recebeu as principais contribuições de aprendizado na França, de Nádia Boulanger e do compositor Olivier Messiaen.

> “E no caso de uma composição enquadrada no ecletismo, faz-se necessário o emprego de diferentes técnicas de análise, portanto uma tal música conterá aspectos de sistemas distintos, que não podem ser adequadamente reunidos por uma só técnica analítica” (Bordini,1994, p.126).

Propõe-se um embasamento para um caminho metodológico de Análise Musical nos moldes labirínticos que apontam Nogueira (1998) e Duprat (2005, p.17). Com uma adequação segundo a própria obra dos *Poesilúdios*, conforme assertiva de Bordini (2001, p.126) – “[...]que o modelo mais completo de uma análise”, é a própria obra. “[...] há muitos tipos de música e, que há muitos tipos de análises musicais [...]”, assim estabelece-se para esta pesquisa uma análise livre, mas que advenha da realidade composicional. Sendo uma obra contrastante, ela se estabelece entre o tonal e atonal, sendo este o lócus espacial, um estilo pós-moderno classificado pelo compositor. (Moreira 2004, p.2).

Mas, o que ser requer para esta Análise, é um discurso crítico-poético, avançando na compreensão da linguagem empregada pelo compositor e como ela emerge de si mesma.

Nesse sentido, interessa uma Análise capaz de provocar um caminho para o entendimento da estrutura musical, mas que pode oferecer a interação com a interpretação dos dados decompostos (e outra vez re-compostos) em função da compreensão do sentido musical.

Sem distanciar-se do objeto – nos *Poesilúdios*, quer-se uma pretensão de se manter um ajuste para um foco que pode variar da estrutura ao conceito. Schoenberg oferece uma das mais interessantes considerações que traduzem não só o contorno do método, mas o olhar da dinâmica da pesquisa:

> "Enquanto a proximidade ensina a diversidade, a distância ensina a comunhão. O presente mostra as divergências das personalidades, e a meia-distância mostra a semelhança dos recursos artísticos; a grande distância, porém, anula a ambas novamente, e por certo mostra as personalidades como diferentes, mas também expõe o que realmente as une" (Schoenberg 1922; 2001, p. 567).

3.2. Um Sistema entre o Tonal-Modal e o Atonal

Gaziri diz que sons não mudam, o entendimento aqui é o de que os "sons" referem-se às notas – aos doze tons. "O que muda não são os sons, mas os conceitos, os padrões, a ordem e o grau de complexidade com que estes são arranjados" (Gaziri, 1993, p. 8). As ordens são as repetições de padrões e comportamentos no gesto criativo. O sistema é entendido como um conjunto de regras concatenadas e engrenadas a uma lógica, uma organização de elementos e materiais ligados a sub-sistemas. Um sistema tende a uma idéia de um complexo funcional. Um sistema reúne um conjunto de funcionalidade e não funcionalidades; o conjunto de procedimentos possíveis dentro

dessas funcionalidades e não funcionalidades servem ao ato criativo para gerar na composição musical - tipo, uma espécie, um estilo.

Almeida Prado, parte de uma relação básica com o sistema tonal. Ele funciona como um alicerce, como pavimentação de fundamentos baseados nos modelos, regras e rudimentos da harmonia, das funções harmônicas pensadas como em Riemann, mas não para o seguir – mas para os subverter e os re-processar. Há um conjunto de formulação que prevê uma re-interpretação de todo complexo de notas (alturas individuais), intervalos e estruturas acórdicas. Estas estruturas modelares estão numa ordem vertical ou horizontal e vinculados primariamente ao sistema tonal.

Nesta pesquisa, a utilização instrumental das cifras alfabéticas, para localização dessa relação estrutural com o tonalismo, oferece indicativos dessa relação anunciada com o tonal, que o compositor utiliza. A partir do tonalismo, o compositor pode avançar em direção ao transtonalismo (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2002, p. 61). Portanto, a representação inicial e provisória das cifras alfabéticas (anglo-saxônicas), como primeiro rudimento de análise para representar os materiais e as estruturas acórdicas ligadas à harmonia tonal. Tal representação através das cifras que cumpre tal papel de análise, confirmam as declarações do compositor que diz ter seu fundamento composicional iniciado no sistema tonal e com desdobramento pra outros sistemas. Mas tal sistema tonal está re-processado, resultando no transtonalismo, que somado à sua poética de "ecletismo total" representam sua fase pós-moderna desde os *Poesilúdios* compostos em 1983.

Os desvios e quebras das regras do sistema tonal na composição de Almeida Prado se configuram como aproximações e distanciamentos do sistema tonal. Contribuem ao mesmo tempo como um esquema comparativo do grau de repetição, variação e contraste. No sentido poético há uma intenção de apresentar os materiais sob

aspectos de contraste e ambiguidade. Sob uma intensa atividade de sobreposição e intersecção de materiais intervalares e acórdicos que se vinculam e se desvinculam dos sistemas musicais. O posicionamento dos materiais na composição poderá evidenciar tais propostas de sentido da poética, elas movem a aproximação e ou distanciamento quanto ao sistema tonal.

Segundo Fraga (1995, p. 21), em sua pesquisa que estudou *O Livro das Duas Meninas* os materiais musicais são arrumados e utilizados conforme uma recorrência de superposição de materiais do sistema modal e tonal. A manipulação dos materiais segundo Fraga apresenta processos similares no que tange à organização dos *Poesilúdios*.

> "O uso de ostinato, harmonia de quartas e segundas, defasagem métrica, textura com notas brancas, melodias simples e complexas, centros ambíguos, modalidade e tonalidade [...] [...] mistura de materiais (modal-tonal, superposições), de instabilidade na dinâmica, das texturas mais densas [...]" (Fraga, 1995, p. 21).

Almeida Prado em síntese diz sobre o terreno sistêmico que pretende fixar-se, se bem que tal postura, como ele próprio diz, não o impede de transitar entre o tonal e o atonal. Sua revisitação ao tonal se dá numa outra ordem de construção pós-moderna. "O meu sistema seria então, uma tentativa de colocar juntos as experiências atonais com o uso racional dos Harmônicos Superiores e Inferiores, criando Zonas de Percepção da Ressonância"(Almeida Prado, 1985, p.559).

Como o conceito de "zonas de ressonância" é oriundo da série harmônica, já por si tal conceito é construído em bases da série harmônica e dos seus constitutivos – os harmônicos como base, uma ligação com próprio sistema tonal. Como Prado se propõe a trabalhar em um espaço entre o tonal e o atonal, ele necessariamente cria processos que tramitam entre as retóricas destes sistemas para ocupar tal espaço. Mas, tais

retóricas que tramitam entre esses sistemas, estão de posse de uma grande liberdade. “Uma total ausência de ser coerente, um assumir o incoerente”. A fase dos *Poesilúdios* é uma “fase nova em relação às anteriores embora tenha alguma coisa das outras” (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2002, p. 58).

Os elementos e formantes teóricos são citados, utilizados, mas comumente virão re-processados. Sua música como pertencente à música do Século XX utiliza as estruturas de origens dos dois sistemas, e virão restabelecidas e fundidas nesse outro que seguirá o “ecletismo total”. As pontuações não serão dentro da lógica tonal, mas da lógica do timbre; as estruturas harmônicas estarão para se contrastar, serão desenvolvidas como massas sonoras que exploram um discurso (afirmação, interrogação) por timbres.

Quanto ao discurso através do timbre, Schoenberg já dizia e prenunciava em seu tratado *Hamonielehre* sobre a “melodia de timbres” (*Klangfarbenmelodien*).

> “Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre -, produzir semelhantemente sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas” (Schoenberg, 1922, p. 571).

Moreira apresenta um artigo sobre a entrevista que fez em sua pesquisa de que salienta a característica de cunho tímbrico do *Poesilúdios*. “Sou um compositor muito tímbrico. Você não pode tocar minha música sem pensar no timbre, sem procurar efeitos de ataque, pesquisar se você põe o pedal logo ou não põe. Você tem realmente que pesquisar, porque não está na partitura” (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 76).

Quanto aos sistemas tonal e atonal/serial, Almeida Prado disserta que “seu discurso como compositor não é tonal [Beethoven] e nem serial - [Schoenberg]. Ele diz: que seu sistema é “uma fusão desses dois sistemas [...] Trabalha com mecanismos intervalares e não se subordina às regras de qualquer sistema” (Nadai, 2007, p. 25).

Um sistema na música do Século XX carrega paradoxos, descontinuidades, contrastes, opostos, dubiedade e outras contradições que podem ser aparentemente desestabilizadoras, mas quando essas forças colocadas no cenário criativo e da composição, estabelecem-se como energias renovadoras, que dinamizam a obra e atrai o ouvinte contemporâneo para o mundo dos timbres e das sonoridades que expressam o tempo atual. Essas forças paradoxalmente estabelecem a unidade.

3.3. Transtonalismo

Almeida Prado ressaltou o que Yulo Brandão disse de seu Dó maior “com ressonâncias” sendo o impulso para o seu transtonalismo que prevê a combinação dos materiais que vem da lógica de ressonância (Almeida Prado, 2002; apud 2002, p. 64). Observa-se que primariamente para se viabilizar o transtonalismo, a utilização do mecanismo do pedal de sustentação do piano é componente básico. O compositor associa o uso deste artifício técnico como um componente hábil de reforço da lógica do “sistema de ressonâncias”:

> “Não é sempre que é transtonal. Acho que os *Poesilúdios* são até um pouco anti-transtonais nesse sentido. Nessas peças, se você usar muito o pedal, você perde a polifonia. Acho que é um pedal mais tradicional, mais “clássico”, respeitando as harmonias. Com exceção, por exemplo, do *Ventos do Deserto* [*Poesilúdio n.º 13*] (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2002, 64).

Apesar de Almeida Prado[6] afirmar que o seu transtonalismo vai de 1973 a 1983, e conseqüentemente a partir de 1983 começar o seu pós-modernismo que dá abertura a uma poética de "ecletismo total" no sua produção composicional (Grosso, 1997, p.194; apud Assis, 1997, p.7; apud Guigue e Pinheiro, 2001, p. 4), presume-se que, mesmo que o compositor tenha dito que se abriu para uma fase eclética, há comprovações de que características do transtonalismo perpassam as obras subseqüentes às *Cartas Celestes*. Moreira (pp. 271-277) traz uma tabela contendo os mesmos planos materiais dos 24 acordes utilizados no mapa celeste levando as letras do alfabeto grego (do alfa ao ômega) como Prado construiu nas *Cartas Celestes"*, onde ela aponta que no *Poesilúdio n.º 6* ocorre uma estrutura semelhante àquelas observadas nas *Cartas Celestes*. A estrutura é apontada pela técnica de análise da "teoria dos conjuntos" de Forte, e vem com a especificação de 'forma primária' – sob a classificação de alturas [0 1 5 6]. Moreira (2002, p. 277) registra o que o compositor diz:

> "Eu queria sair das *Cartas Celestes*, do transtonal, estava cansado daquilo. Então pensei em algo que não fosse Prelúdio, mas que ao mesmo tempo fosse '*Poesialúdio... Poesilúdio*!' (...) Para compor esse *Poesilúdio* [n.º 6], (...) imaginei a escala japonesa e trabalhei sobre isso. (...) [Mas] o seu inconsciente (...) repete uma coisa que você não quer".

Almeida Prado coloca que as *Cartas Celestes* está entre o sistema tonal e entre o sistema atonal. Esse 'entre' ocupa uma lacuna, que ele chama de um "novo sistema". A lacuna 'entre' a música tonal (e todo âmbito que ela representa e alcança) e a música atonal é nesse espaço que Almeida Prado diz atuar, ocupar, desenvolver e estabelecer-se. Assim, estar entre estar 'entre' o tonal e o atonal, criando um 'modus' de composição, um "novo sistema" que em sua proposta contem uma indefinição implícita

[6] **ALMEIDA PRADO**, José Antônio R. *Cartas Celestes – Uma Uranografia Sonora Geradora de Novos Sons* 6v. 576p. Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. – "A música contemporânea, que neste século se dividiu em múltiplos caminhos estéticos, viu-se de repente com uma responsabilidade de coerência e explicação lógica. Era me oferecida então a chance de organizar um sistema capaz de abarcar várias situações sonoras, colocando-as juntas, criando um mínimo de unidade. Esse pluralismo, tão rico de possibilidades, teria que ser parte do Novo Sistema".

entre esses sistemas. O próprio auto-discurso de Almeida Prado concede tais indicativos. Em sua entrevista concedida para a pesquisa de Moreira (2002) sobre os "*Dezesseis Poesilúdios*", o compositor salienta o 'trânsito' que pratica entre o serial, atonal e o próprio tonal. "Em minha tese (Prado, 1985), tentei racionalizar um pouco. O transtonal refere-se a uma mistura de serial, com atonal, com tonal" (Almeida Prado, 1985). "O transtonalismo como sistema de organização das alturas encontra um dos seus fundamentos no acorde de ressonância de Messiaen, que baseia-se no emprego da série harmônica". O conceito transtonal aplica-se à utilização de notas que pertençam às ressonâncias superiores (série harmônica original) e inferiores (série harmônica invertida) de uma nota de um acorde fundamental. [...] "Preferimos descrever o transtonalismo como um sistema predominantemente atonal de organização acrônica das alturas, que absorve e amplia o princípio do baixo fundamental herdado de Rameau [Gubernikoff 1999], e as relações baseadas na série harmônica, incluindo, sem restrição, as construções forjadas a partir dos primeiros harmônicos — os que formam as tríades perfeitas" (Guigue & Pinheiro, 2001, p. 4).

Se já no final do Século XIX, existiu a necessidade de demandas para criações de novas maneiras de estudar as obras musicais que partem de lógicas estruturais classificadas como "pandiatonismo; tonalidade expandida, suspensa e flutuante; atonalidade e pantonalidade; entre outros" (Corrêa, 2007). A pergunta de Corrêa é apresentada abaixo, e traz ao mesmo tempo o real foco que interessa aqui.

> "Uma questão a ser considerada seria, por exemplo, que princípio de base permite a articulação entre entidades acórdicas ou aglomerados sonoros envolvidos no discurso musical pós-tonal? Qual a lógica, ou psicológica, subjacente a essas progressões?".

Almeida Prado quando fala de seu transtonalismo diz que não criou "nenhum sistema para que outros possam imitar – como o 'sistema serial' de Schoenberg. Assim

ele diz que não existe uma normativa ortodoxa, mas sim possibilidades livres. Trata-se de uma síntese, uma mistura de ordem livre do que é tonal, atonal e serial. “O transtonal é aquilo que parece ser tonal, que tens ares de tonal, mas que não tem as regras do tonal, é o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras” (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2002, p.63). Ele diz como que tais estruturas lineares ou verticais fossem formadas dentro da idéia de “esculpir” dentro do conceito instrumental da ressonância.

3.3.1. Série Harmônica Invertida

A série harmônica é um conjunto de uma seqüência de alturas que são denominados de harmônicos e que são em número de dezesseis sons. A primeira altura é chamada de fundamental e os sons subseqüentes harmônicos desse fundamental. Schoenberg (1922, p. 60) diz que depois do uníssono, a oitava é a consonância mais perfeita, e é o harmônico de consonância mais forte.

> “Segue-se a quinta, depois a terça maior. A terça menor e as sextas maior e menor não são, em parte, relações do som fundamental e, de outra parte, não se encontram na série ascendente dos harmônicos. Isso explica por que, outrora, não foi respondida a pergunta sobre serem ou não consonâncias. A quarta, por sua vez, designada como consonância imperfeita, é uma relação do som fundamental, porém em direção oposta. Poderia, então, ser contada entre as consonâncias imperfeitas, como a terça menor e as sextas maior e menor; ou simplesmente entre as consonâncias, como as vezes acontece [...] Como dissonâncias, só se consideram: as segundas, maior e menor, as sétimas, maior e menor, a nona etc,, além de todos os intervalos aumentados e diminutos , ou seja, intervalos aumentados e diminutos de oitava, quarta, quinta etc”. (Schoenberg, 1922, p. 60).

A série harmônica invertida está fundamentada na ressonância dos sons harmônicos inferiores. “Alguns compositores, como Henry Cowell, concordam sobre a existência da série harmônica invertida. Outros, como Paul Hindemith e Arnold

Schoenberg discordam”. Edmund Costère baseia-se no “princípio” do espelhamento e simetria sobre dualismo proposto por Oettingen e desenvolvido por Riemann. (Costère, 1954; apud Ramirez, 2001).

Abaixo vai a ordem original e a série invertida. Elas quando assim dispostas comparativamente elas estão em um caráter de simetria e numa disposição espelhada (Persichetti, 1961, p. 174).

A série na ordem original, contando com o primeiro som que é a fundamental e os cinco próximos harmônicos – geram o acorde maior.

Figura 1 - Série Harmônica Original.

Assim como em espelho percebe-se que o primeiro som e mais os próximos cinco harmônicos possibilitam a ocorrência do acorde menor.

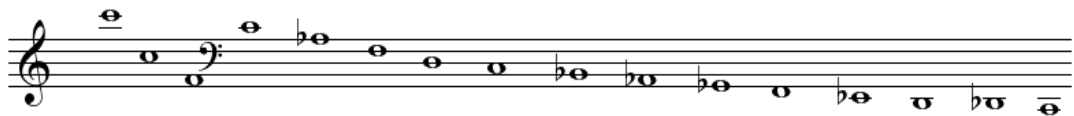
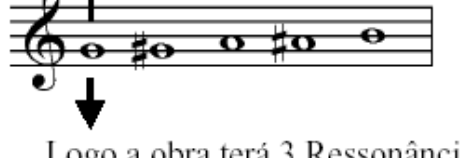



Figura 2 - Série Harmônica Invertida.

Almeida Prado trabalha com esses dois posicionamentos da série harmônica para construir sua lógica de ressonâncias. Daí o compositor tira sua conceituação de “ressonâncias superiores” (série original) e “ressonâncias inferiores” (série invertida).

3.3.2. Ressonâncias Superiores e Inferiores

Sistema organizado de ressonâncias

“O meu sistema seria então, uma tentativa de se colocar juntos as experiências atonais com o uso racional dos Harmônicos Superiores e Inferiores, criando Zonas de Percepção das Ressonâncias” (Almeida Prado, 1985, p. 559).

> “Almeida Prado desenvolveu um arcabouço teórico de incorporação estrutural, no plano acrônico, do atonalismo com o fenômeno harmônico, chamado de sistema organizado de ressonâncias [Prado 1985, bem sintetizado em Assis 1997 e Gubernikoff 1999]. Este sistema visa catalogar estruturas baseadas nas séries harmônicas natural (i.e. superior) e artificial (i.e. inferior) constituindo quatro categorias (repartidas entre zonas de ressonâncias e zonas de não-ressonâncias) com personalidades sonoras próprias, e, portanto, passíveis de assumir determinadas funções narrativas ou expressivas dentro de possíveis estruturas composicionais” (Guigue & Pinheiro, 2001, p. 09).

Almeida Prado propõe um enunciado mínimo que organiza o princípio das estruturas acórdicas nessa lógica de seu “sistema transtonal de ressonâncias”. Este enunciado foi apresentado por Yansen (2005) que transcreve exatamente o que o compositor elaborou. Yansen em sua pesquisa traz o manuscrito feito a punhos pelo autor em seu anexo de pesquisa. E assim está elaborado conforme os tópicos estabelecidos pelo compositor:

> “1) No Sistema Transtonal de Ressonâncias poderá ser utilizada qualquer combinação de ressonâncias, tanto superior, inferior ou mista.
>
> 2) Se numa obra for determinada a utilização de por exemplo 4 ressonâncias superiores + 3 ressonâncias inferiores + 5 ressonâncias mistas, será levado em conta desta maneira:

Figura 3 – teorização de Almeida Prado (Yansen, 2005) : demonstração das ressonâncias mistas, inferiores e superiores.

3) Quando não se levar em conta as ressonâncias (superior, inferior e mistas) será chamado de Zona Neutra de não-ressonâncias. (momentos extremamente atonais).

4) Qualquer nota estranha às ressonâncias previstas, será chamada de elemento ou nota invasora.

5) Quando utilizado duas ressonâncias simultâneas sup. + inf. será chamado de ressonância

dupla. Ex.:

Figura 4 - acorde de Messiaen (Yansen, 2005).

6) De preferência sempre começar e terminar com a mesma - Ressonância – para maior unidade transtonal.” (Almeida Prado, 1984; Yansen, 2005, p. 247-249).

Em continuação a este enunciado elaborado pelo compositor e extraído sem mudanças ou adaptações na pesquisa de Yansen, propõe-se um quadro demonstrativo do acorde de Messiaen no âmbito das doze alturas de tons.

Quadro Demonstrativo do Acorde de Messiaen

(Doze Alturas)

Tabela 1 - quadro do acorde de Messiaen em doze alturas.

Abaixo, delineiam-se os aspectos verticalidade e horizontalidade no âmbito dos sistemas musicais utilizados em Almeida Prado. A série harmônica estabelece-se como modelo de subsistema capaz de fazer interseção entre os diversos sistemas que Almeida Prado utiliza. Ele diz estar “entre” o sistema tonal e atonal, e ao utilizar a sistematização

do transtonalismo, dá-se a confirmação técnica conforme demonstrada abaixo da referência da série harmônica neste sistema que interseciona o tonal e o atonal. A série, a original e a invertida são a base deste seu “novo sistema”.

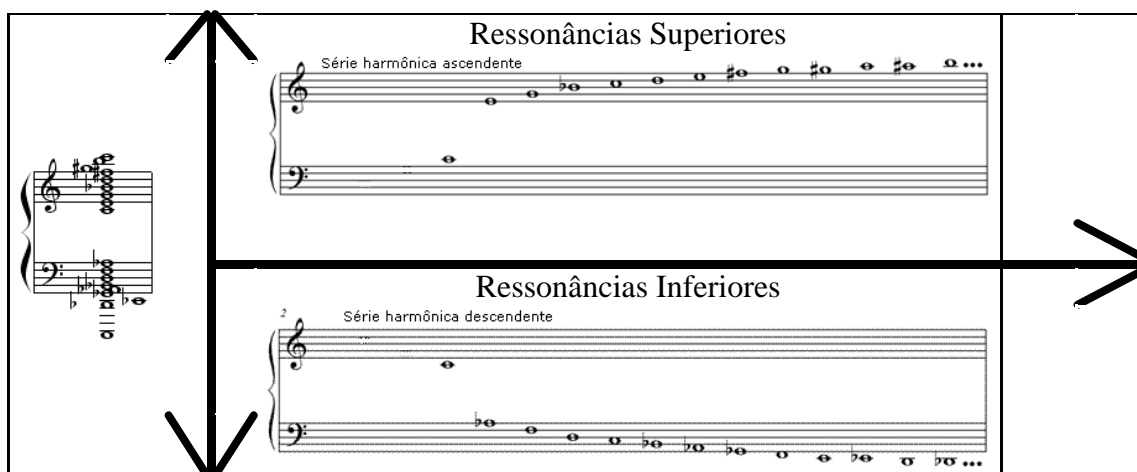



Tabela 2 - Verticalidade / Horizontalidade no Transtonalismo

3.3.3. “Ecletismo Total” – síntese de sistemas

Gaziri (1993, p.8) segue sua conceituação sobre sistema que na verdade são um conjunto de outros sistemas. Assim:

> “A criação de determinadas ordens resulta na formação de sistemas de sons, que se estruturam de acordo com relações que lhe são próprias. Assim sendo, estas múltiplas possibilidades surgem porque cada um dos sistemas (modal, tonal, atonal, pós-serial, etc.) opera em função de determinadas relações que se formam a partir de suas estruturas de referência” (Gaziri, 1993, p. 8).
>
> “E no caso de uma composição enquadrada no ecletismo, faz-se necessário o emprego de diferentes técnicas de análise, portanto uma tal música conterá aspectos de sistemas distintos, que não podem ser adequadamente reunidos por uma só técnica analítica”. (Bordini,1994)

“Esse pluralismo, tão rico em possibilidades teria que ser parte do novo sistema” (Almeida Prado, 1985, p.541) Muito interessa sempre para este compositor as multiplicidades.

> “Após a “*6.ª Carta Celeste*”, composta em 1982, (...) resolvi fazer colagens claramente visíveis nos “*Poesilúdios*”. Uma total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente. É uma fase nova em relação às anteriores, embora tenha coisas das outras. O que nasceu com os “*Poesilúdios*” foi uma atitude de maior liberdade” (Almeida Prado 2002; apud Moreira, 2002, p. 47)

Almeida Prado afirma que a partir dos *Poesilúdios* existe uma:

> “interligação de texturas não necessariamente coerentes: um material modal pode ser seguido por um ‘cluster’ (parecem que não deviam estar juntos, mas estão: citações, releituras, divagações e uma incoerência assumidamente onírica, surreal). Isso é o Pós-Moderno na pintura e no cinema também” (Almeida Prado,2002; apud Moreira, 2002, 59).

Outro procedimento que está previsto nos *Poesilúdios* que interliga sua postura poética de ecletismo e liberdade é a inversão dos materiais que por questão de tessitura e correlação com a disposição da série harmônica original, deveriam aparecer nas suas determinadas regiões da tessitura, o compositor transmuta seu uso e os inverte. A postura poética e técnica se acoplam ao transtonalismo, a partir do “ecletismo total” na fase pós-moderna de livre composição. No campo comprovável isso se percebe na subversão da ordem natural da série original.

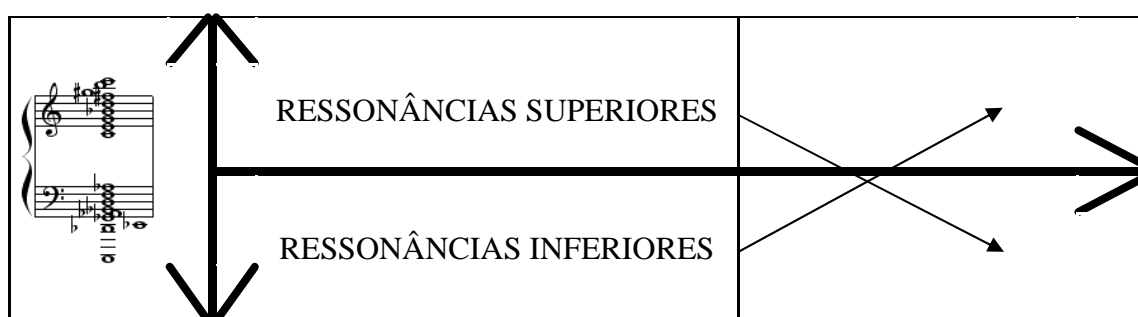



Tabela 3 - harmônicos como ressonâncias que podem ser utilizadas em campos da tessitura invertidos.

Delineando sobre a poética do compositor, recorde-se que as aulas do compositor na Unicamp, perfeitamente encaixa-se na visão poética do compositor o que

a escritora e antropóloga Nízia Villaça. As considerações da autora refletem o caráter, a poética e as teorizações que ele próprio fazia de si nas classes de Composição.

> “[...] pós-moderno não é apenas depois do moderno, não é somente antimoderno, ou um nada pós-tudo. É momento de discussão, de multiplicidade de perspectivas sem queda no relativismo. É perda, é desagregação, mas também é aposta na multiplicidade. Impossível fechar a questão em torno de fim do novo, da alienação ou da euforia dissipativa. É a centralidade do altar principal que desaparece, são os nichos laterais que se enchem de santos, fiéis, promessas e crenças” (Villaça, 1996, p. 28).

3.4. Níveis Estruturais do Plano de Composição

Os componentes estruturais nos *Poesilúdios* de Almeida Prado estão concebidos a partir da nota como altura; a sobreposição duas alturas gerando a unidade intervalar. A tripla sobreposição de alturas gerando a tríade, assim como outras relações intervalares produzindo uma estrutura acórdica; múltiplas representações dando um caráter à estrutura acórdica: dependendo do tipo de representação resultante da relação intervalar dentro da estrutura acórdica tal dispositivo acordal se inserirá dentro deste ou daquele sistema musical. As estruturas acórdicas, assim como os intervalos podem ter ordens verticais e horizontais.

O sistema transtonal de Almeida Prado se vincula a cinco premissas: o acorde de Messiaen como síntese representativa deste sistema; acordes constituídos da série harmônica invertida; ressonância por reverberação (pedal de ressonância); superposição de estruturas acórdicas distintas como meio de finalização de uma outra nova estrutura; interpolações de estruturas ou relações acórdicas distintas; superposições de unidades extratificadas de acordes (extratos intervalares de determinado acorde).

3.4.1 A Nota - a Unidade Estrutural

Gaziri propõe que “consideremos cada nota como uma unidade estrutural” (1993, p.9). “A matéria da música é o som. Este deverá, portanto, ser considerado em

todas as suas peculiaridades e efeitos capazes de gerar arte” (Schoenberg, 1922, p. 58). Cada nota em princípios gerais se utiliza das quatro propriedades básicas do som – altura, duração, intensidade e timbre. Várias unidades podem operar num eixo do tempo em duas grandes ordens: ordem horizontal (melodia de unidades, sobreposição de melodias, camadas de unidades) e ordem vertical que busca pensar e organizar a as unidades como notas sobrepostas sendo orientadas por intervalos que podem ser pensados como consonâncias e ou dissonâncias. “As expressões consonância e dissonância, usadas como antíteses, são falsas. Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do ouvido analisador de ‘som eufônico, suscetível de fazer arte’, possibilitando, assim, que todos esses fenômenos naturais tenham um lugar no conjunto” (Schoenberg, 1922, p. 58). As notas podem ser avaliadas como unidades lineares (horizontalidade) assim como sobreposições de “unidades estruturais” gerando o intervalo (verticalidade).

Schoenberg estabelece para nota o termo som, assim ele disserta:

> “A matéria da música é o som. Este deverá, portanto, ser considerado em todas as suas peculiaridades e efeitos capazes de gerar arte. Todas as sensações que provoca, ou seja, os efeitos que produzem suas peculiaridades, têm, em algum sentido, uma influência sobre a forma (da qual o som é elemento constitutivo). Em última análise, sobre a obra musical. Na sucessão dos harmônicos superiores, que é uma de suas propriedades mais notáveis, surge, depois de alguns sons mais facilmente perceptíveis, um certo número de harmônicos mais débeis. Os primeiros são, sem dúvida, mais familiares ao ouvido, enquanto os últimos, dificilmente audíveis, soam mais inusitados. Com outras palavras: os mais próximos parecem contribuir mais , ou de maneira mais perceptível, ao fenômeno total do som, ao som como eufonia, capaz de arte; ao passo que os mais distantes parecem contribuir menos, ou de forma menos perceptível. Porém, que todos contribuem, mais ou menos, que na emanação acústica do som nada se perde, isso é seguro. Também é certo que o mundo sensorial está em relação com o complexo total, logo, também com os harmônicos mais distantes” (Schoenberg, 1922, p. 58).

Persichetti propõe que:

> "Qualquer som pode suceder a qualquer outro som, qualquer som pode soar simultaneamente com qualquer outro som ou sons, e qualquer grupo de sons pode ser seguido por qualquer outro grupo de sons, o mesmo que qualquer grau de tensão ou matiz pode dar-se em qualquer baixo médio, qualquer classe de acento ou duração. O sucesso do projeto dependerá das condições contextuais e formais que predominem, e da destreza e do espírito do compositor" (Persichetti, 1961, p. 11).

"Todo som pode relacionar-se com qualquer outro som de qualquer sistemas. Todo acorde de dois ou mais sons pode relacionar-se com outro acorde de dois ou mais sons de qualquer sistema" (Haba, 1984, p. 13).

A unidade estrutural é a base dos modelos elementares que dependendo de sua organização comporão os sistemas musicais. Quanto à verticalidade e à horizontalidade observe-se o quadro:

Agudo (intervalo harmônico, estrutura acórdica e sobreposições)

Grave

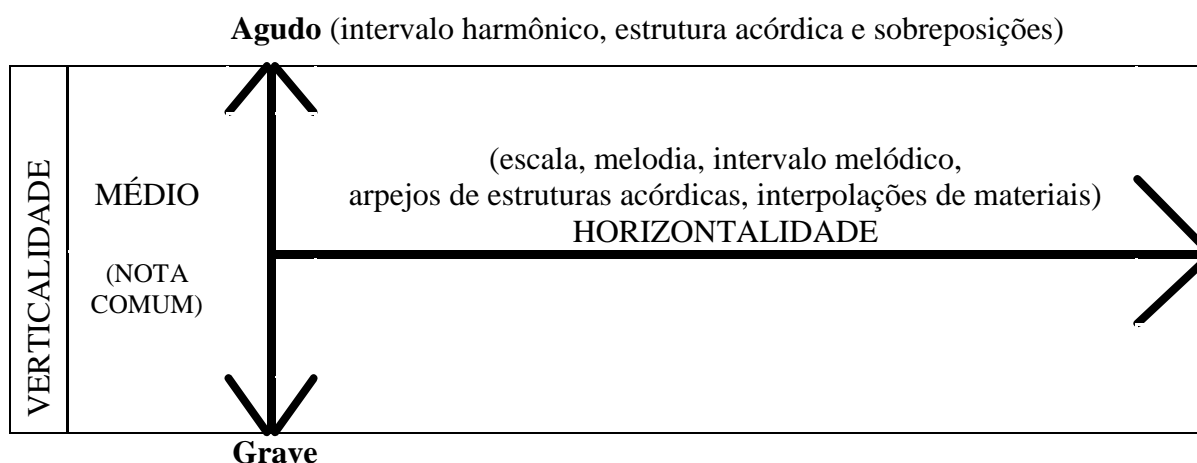



Tabela 4 - Intervalo e a idéia de verticalidade e horizontalidade.

3.4.2. Unidade Intervalar: *expressividade intervalar*

A unidade intervalar é um resultado sonoro entre dois pontos de alturas diferentes que dão um resultado sonoro.

A unidade intervalar se estabelece através do controle da quantidade de semi-tons existentes entre dois pontos. Nos doze tons, o intervalo mínimo é o intervalo de 2ª. menor. Os intervalos são classificados pela quantidade de semi-tons existentes entre um ponto e outro ponto. Cada tipo de intervalo possui capacidades qualitativas sonoras que indicam maior ou menor "nível de tensão" (Persichetti, 1961, p. 11-20).

Os intervalos formam as escalas, melodias e estruturas acórdicas, são eles que dão a quantidade de energia suficiente na medida que o compositor precisa. As capacidades e níveis de tensão geradas em cada tipo de intervalo são oferecidos como uma gama de combinações, como numa variante de cor numa palheta de cores timbrísticas. Na ordem horizontal considere-se que qualquer escala serve como um modelo, uma proposta que ordena uma ambiente modal ou tonal. A melodia é uma como uma seqüência contínua de múltiplos micros eventos que formam uma estrutura linear - estrutura melódica (Gaziri, 1993, 9). Melodia pode ser entendida como uma organização dos posicionamentos das alturas definidas no doze tons na ordem temporal linear definida por um quadro de múltiplas durações. A série dodecafônica como dispositivo linear apresenta-se como uma organização livre de possibilidades intervalares que buscam distar os doze pontos de altura de forma que não caracterizem a tonalidade. Portanto o intervalo deve ser considerado como modo de organização entre dois pontos sonoros, assim como após devem ser contemplados como unidades elementares das relações dentro das estruturas acórdicas e sistemas musicais, ressalvando que a disposição de direção dos materiais deve sempre serem observados na lógica da verticalidade como na da horizontalidade.

No objetivo de cunhar o conceito desta pesquisa de *expressividade intervalar*, deparou-se com a importância da ocorrência dos intervalos e de como eles estão criteriosamente organizados no plano geral de composição dos *Poesilúdios*. Assim, na

eminência e necessidade de obter-se um termo que represente tal processo empregado pelo compositor, aplicou-se a partir de uma declaração do próprio compositor o conceito *expressividade intervalar* que originalmente foi assim teorizado.

> “O que me emociona ao compor dó-mib ou dó- réb é a *expressividade intervalar*. Os intervalos não são propriedade do tonal ou do atonal. Nesse sentido eu posso ser tudo, porque sou livre para fazer uma melodia tonal e em seguida uma atonal. Eu não estou em nome de Tônica e Dominante. Estou em nome de uma expressividade dos intervalos ou do ritmo. Isso te auxilia muito na análise. Um intervalo de terça não é igual a uma segunda no Trombone. Neste instrumento o intervalo de oitava é imenso. No piano é comum. É perto. Na voz você sente o esforço. A terça é sempre uma consonância. A segunda não, tanto a maior quanto a menor. São como cores e expressão diferentes. Uma quinta não é igual a uma quarta aumentada. No vocal você sente uma cor de mudança. É a cor intervalar. É a *expressividade intervalar*” (Almeida Prado, 2006; Nadai, 2007, p.9).

O fundamento para esta análise se dá a partir do alargamento do termo *expressividade intervalar* cunhado pelo próprio compositor (Almeida Prado, 2006; Nadai 2007). Entende-se que o termo é usado num primeiro momento pelo compositor para indiciar o aspecto idiomático cabível nos instrumentos de afinação variável – como os de sopro, cordas e a própria voz humana. Justificando essa primeira aplicação da conceituação que envolve questões instrumentais, decide-se aqui desdobrar tal conceituação em um âmbito composicional-analítico.

Almeida Prado justifica a existência de diferenças substanciais entre um mesmo intervalo, mas que escritos para instrumentos distintos podem resultar em cores diversas de uma variada palheta de timbres, propõe-se aqui ampliar a conceituação do termo *expressividade intervalar* reconhecendo que esta adquire tamanha relevância no processo de composição que a justifique como um parâmetro central de análise. A atual proposta analítica visa mensurar e avaliar a utilização dos intervalos na medida em que se observa que da manipulação destes emerge uma lógica que confere coesão à obra

musical. Esta lógica torna-se não somente um processo ou técnica de composição, mas um método vinculado a um senso da sua poética composicional.

Prosseguindo no aprofundamento da conceituação ampliada de *expressividade intervalar,* tal termo deve ser compreendido como um conjunto de cuidados em organizar as construções e lógicas criativas através dos intervalos em conjunto ou conjuntos de alturas preferenciais. Os alinhamentos e escolhas dos intervalos seguirão um padrão variado por uma organização simples (facilmente detectada), complexa (exigindo outras relações analíticas) e ou livre. Se as estruturas acórdicas, em Almeida Prado, podem estar vinculadas a vários sistemas musicais - tonal, modal, atonal, serialismo livre e transtonalismo - tal vinculação ocorre por uma ordem de organizações intervalares que farão tais intervalos estar dentro de um sistema ou outro, ou na intersecção ou margem dos mesmos sistemas. Determinados tipos de intervalos são recorrentes, em cuja recursividade nota-se uma intenção e um planejamento no decurso da composição. Portanto essa ordem de padrões e recursividade define-se como a *expressividade intervalar* num sentido ampliado do termo cunhado pelo próprio compositor.

A repetição de determinados intervalos no plano de composição determina o processo recursivo. Essa recursividade intervalar confere ao intervalo um atributo de importância dentro da construção da ordem vertical e da horizontal. Portanto, as observações e contemplações analíticas percorrem um eixo intervalar-harmônico. Nesse sentido, o intervalo ganha importância como elemento-estrutura essencial para a formação não somente de possíveis estruturas acórdicas, mas das texturas, dos blocos, das superposições, das camadas de materiais pensados a partir de uma ordem e uma lógica intervalar que assume uma proximidade ou distanciamento deste ou daquele sistema.

No esforço de compreender as estruturas dos materiais, considera-se o uníssono como uma ‘possibilidade intervalar’ tão hábil quanto aos outros intervalos reais, acrescentando-se ainda que a sua expressividade se relaciona muitas vezes a determinados efeitos de textura. Recorre-se à proposta da “teoria dos conjuntos” de Forte (1973 e 1988) e Straus (1990) que conceitua “classe de alturas”, e considera o uníssono ou a oitava como intervalo “zero”. Ressalta-se que o uníssono referido no *Poesilúdio* em questão reporta-se a procedimentos de intervalos de oitava entre a mão esquerda e a direita.

A quadro de possibilidades de utilização intervalar envolvem três intervalos. O primeiro deles considerado não somente a menor medida dos sistemas musicais baseados nos Doze Tons, mas de fato a segunda menor, torna-se o intervalo conceitual do compositor. Descendente do intervalo de segunda menor, os outros intervalos, o de sétima maior e o de nona menor fecham o quadro de relacionamento da segunda menor. O compositor toma estes intervalos e os coloca em projeção de valorização através da recorrência dos mesmos. A sistematização da música atonal pela “classe de alturas” de Forte e Straus colocam como categoria 1 os intervalos de segunda menor, sétima maior e nona menor. A categorização de Forte e Straus coincide com a eleição dos mesmos intervalos por Almeida Prado nos *Poesilúdios*. Assim, Almeida Prado, apesar de conseguir por métodos ideológicos diferentes, tais intervalos (2ª. menor e seus correlativos), os reconhece e atribuí-lhes valor e importância de tensão máxima, ou o intervalo básico de maior tensão – a segunda menor (Persichetti, 1961, p.13). Ao certo, é que o compositor toma tais intervalos e os faz recorrentes em toda a peça de maneira clara.

Segundo Forte (1970) e Straus (1990), as correlações de alturas entendidas através da compressão dos intervalos correspondem às seguintes categorizações:

Classe de Intervalos	Cl 1	Cl 2	Cl 3	Cl 4	Cl 5	Cl 6
Intervalos do Sistema Tonal	2ª. m 7ª. M 9ª. m	2ª. M 7ª. m	3ª. m 6ª. M	3ª. M 6ª. m	4ª. J 5ª. J	4ª. aum 5ª. dim

Tabela 5 - Classe de intervalos

Nos *Poesilúdios* há uma ocorrência de intervalos de segundas – tanto maiores como menores. É importante salientar que a compreensão de intervalo se estende tanto a aspecto vertical (intervalo harmônico) e horizontal (intervalo melódico, e ou saltos dentro de uma lógica arpejada de um dado acorde). Observa-se uma predominância do intervalo de 2ª. menor e de seus correlativos (7ª. maior - 8ª. diminuta; 8ª. aumentada - 9a. menor). Ainda que todos tenham recorrência equiparada, o intervalo de 2ª. menor emerge como o extrato desta classe de quatro intervalos. O intervalo de 2ª. menor é a ‘menor medida’ na gama de sistemas que utilizam os doze tons. A espécie sonora gerada por esse intervalo é explorada nos planos verticais e horizontais; arrumados em nota contra nota que ao gerar o intervalo de segunda (maior ou menor) quer-se expandir o conceito de sobreposições e contraste por essa ocorrência intervalar.

Abaixo é demonstrado um breve quadro de entendimento de equiparação dos intervalos 2ª. m, 7ª. M e 9.ª m. O quadro ajuda no entendimento dessa equiparação e na construção do pensamento de atribuição de valor e importância desses intervalos no processo de estabelecer a malha que dá unidade aos *Dezesseis Poesilúdios.*

Figura 5 - uma 9ª menor e sua equivalência com a 2ª. menor

Figura 6 - uma 8ª. aumentada e sua equivalência com a 2ª. menor.

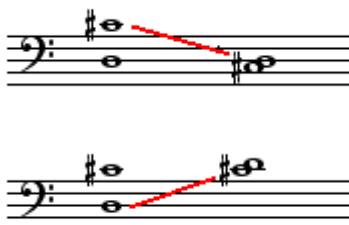



Figura 7 - uma 7ª. maior e sua equivalência com a 2ª. menor.

Figura 8 - uma 8ª. diminuta e sua equivalência com a 2ª. menor.

Os intervalos de 2ª. menor e seus correlativos (7ª. maior, 8ª. diminuta, 8ª. aumentada e o de 9ª. menor) têm função de estabelecer a unidade da composição. A ocorrência intervalar sugere que a repetição de determinados intervalos, como os apontados acima, esteja em disposição horizontal ou vertical, vai além de um dispositivo ocasional, mas se configura como um elemento condutor que unifica e concede uma ampla gama de timbres. Neste conjunto de peças do compositor, tal conjunto representativo de intervalos é coincidentemente aquele que tem importância e valor dentro da composição. Buscou-se demonstrar nesta pesquisa, que a utilização de determinados intervalos como padrão interno da composição justifica que o termo cunhado pelo compositor *expressividade intervalar* possa ser ampliado de modo a abranger a processos de análise da composição.

A lógica e organização da *expressividade intervalar* nos *Poesilúdios* alimenta os processos internos, assim como os confrontos, dualidades e os contrastes que entram como sobreposições de materiais sejam intervalos, sejam estruturas acórdicas.

Abaixo, uma descrição das relações e resultados que são alcançados pela lógica dos intervalos – a *expressividade intervalar* na composição dos *Poesilúdios*.

Os acordes maiores e os acorde menores; os acordes completos e os acordes com graus suprimidos; os acordes quartais e os acordes quintais; os acordes completos e os acordes extratificados; o harmônico e o dodecafônico; o peso de textura e a rarefação da textura; a seqüência e a alternância dos intervalos; os trítonos e as sensíveis não resolvidas; a repetição de unidades sonoras (o ostinato) e o minimalismo; a homofonia e a sobreposição; o cromatismo e o trítono; a harmonia e a oitava; o horizontal (grupos cromáticos) e o vertical (clusters); as tríades (consonantes) e os clusters (dissonantes); o cromatismo e os grupetos de 2as.; harmomia e os modos; as cadências suspensivas e as cadências conclusivas por timbre mas apoiando-se na lógicas de extratos harmônicos

sobrepostos num rol de *expressividade intervalar*; a omissão de graus na escala e a omissão de graus no acorde; a dubiedade por enharmonia e a dubiedade por (omissão/cromatismo); a classe de intervalos e a classes de alturas.

3.4.3. Sobreposição de Estruturas Acórdicas no campo da "expressividade intervalar"

> "Deixei a minha fantasia e intuição de compositor chegassem à criação de acordes que possuíssem em si mesmos material suficiente em estado bruto, para me servir ao descrever as constelações e, em assim sendo eu poder *expandir*, *retrair*, *explodir*, *concentrar*, *sobrepor*, *contrastar*, *estilhaçar*, coagular, petrificar todo o material sonoro proveniente dos acordes" (Almeida Prado, 1986, p. 7).

A ordem das estruturas acórdicas se vincula com o modelo da série harmônica. Nos *Poesilúdios*, Almeida Prado segue a lógica tanto da série original (ordem ascendente), como também a ordem invertida. O que caracteriza o uso da lógica da série invertida é a utilização dos harmônicos que compõe esta referida série. As possibilidades acórdicas podem ser resultado de uma sobreposição de classes de acordes (maiores, menores, aumentados, diminutos e meio-diminutos – se pensados ou organizados dentro de uma relação com ênfase num sistema tonal). É necessário que entender que a forma e as combinações dos intervalos dentro de uma estrutura acórdica define gradações de aproximação ou distanciamento de determinado sistema.

Toda e qualquer idéia acórdica se configura como um conjunto de alturas sobrepostas. Ao passo que um determinado intervalo poderá representar alguma idéia de algum determinado acorde. Quando relacionado ao sistema tonal, tal extração pode ser entendida como 'extrato harmônico' e se configura numa estrutura que representa a reminiscência mínima da entidade triádica. Tal estrutura pode ser representada por um intervalo de duas alturas. Aqui não importa sua configuração de distância, ou seja, o espaço que ocorrerá de uma altura à outra.

As estruturas acórdicas surgem de organizações intervalares pré-concebidas para outras possibilidades com vistas à multiplicidade de efeito, textura e timbre. Tais estruturas são pré-concebidas a partir da noção e conceito do intervalo. Cita-se como exemplo, a formação de tetracorde com uma seqüência de terças maiores sobrepostas e ou outra qualquer natureza de sobreposições de intervalo gerando qualquer estrutura acórdica.

O compositor ressalta que seu material musical na composição é organizado com vistas a dar projeção timbrística (Almeida Prado 2002 apud Moreira, 2002; Moreira 2004). "Poder-se-ia, então, supor que as entidades acórdicas porventura utilizadas em composições pós-tonais foram concebidas intuitivamente, escolhidas exclusivamente pelas qualidades sonoras singulares que possuem" (Corrêa, 2005, p. 40).

3.4.4. Extrato Acórdico

O extrato acórdico ou harmônico é aquela estrutura que é remanescente de uma outra estrutura completa. Um intervalo simples de qualquer classe pode representar um acorde completo; assim o extrato cumpre o papel de representar não completamente uma estrutura acórdica. O acorde ou estrutura acórdica (vinculado a um sistema ou outro) é representado por um rudimento básico e mínimo que possa ser rapidamente conectado com sua possível estrutura completa. Existem determinados intervalos que podem cumprir esse papel. Veja-se que uma 3ª. maior pode fazer remeter-se a um acorde maior; assim como uma 3ª. menor a um acorde menor. Enquanto que uma 5ª. justa pode indefinir por ambigüidade quanto a modo - se maior ou menor. Assim como os intervalos podem ser sobrepostos, os extratos acórdicos podem ser sobrepostos igualmente.

Considere-se que sobreposições de intervalos variados resultem em determinadas estruturas acórdicas, tais estruturas quando entendidas como extratos acórdicos, estas estão vinculadas de uma certa forma a centros tonais, e ou lógica tonal. O conceito de extrato acórdico está vinculado geralmente também a uma estrutura geralmente vertical; podendo num arpejo também haver essa relação de perceber-se qual intervalo, qual unidade sonora é suprimida. Portanto o que caracteriza o processo do extrato acórdico é omissão e ou supressão de um elemento que constitui o complexo integral de um acórdico. Tais extratos acórdicos podem remeter a acordes fundamentais completos e ou acordes em diversos estados de inversão.

Tal procedimento é pertinente, pois é perceptível a recorrência que o compositor faz ao sistema tonal e seus materiais para estabelecer o vínculo sonoro de referência. A partir da referência parcial ou completa com o sistema tonal, o compositor pratica sua aproximação ou distanciamento de referência, portanto conseguindo praticar as convivências de aspectos e materiais de outros sistemas na síntese de suas regras, gerando possibilidades para um transtonalismo, e um alongamento poético que compreende o "ecletismo total".

O conceito de extrato harmônico é uma ferramenta que utiliza a supressão de um ou mais elementos de um complexo acórdico. O resultado do extrato sempre está vinculado a um acorde completo, mas quando filtrado, seu resultado pode apontar determinadas relações intervalares a partir das estruturas remanescentes. É nesse estágio do entendimento que pode-se vincular o conceito de *expressividade intervalar*. O extrato acórdico acaba por se tornar uma outra faceta dessa lógica intervalar atribuída nesta pesquisa a partir da configuração do termo pelo compositor.

Abaixo, relaciona-se um quadro de intervalos predominantes, sendo que estes podem ser pensados como extratos acórdicos; mas em contrapartida um intervalo da

forma que apresentado e nas suas preferíveis recorrências dentro da obra, tal recorrência e preferências surgem como fazendo parte da própria poética, sendo a própria *expressividade intervalar.* Assim sendo emprestou-se um quadro de intervalos de Persichetti (1961, p. 12).

Figura 9 - quadro de intervalos que pode representar o estado mínimo de um extrato acórdico

Dentro desta lógica de extração de elementos integrantes de uma estrutura acórdica, aponta-se aqui um quadro hipotético de algumas possibilidades relacionadas com os intervalos, podendo ser considerados como referências às estruturas acórdicas. Abaixo um quadro com conteúdos acórdicos com predominância de consonâncias em suas estruturas a partir de uma listagem de intervalos assinalados e correlacionados com a ordem crescente.

Figura 10 - representação de estruturas acórdicas com predominância de consonância a partir de intervalos que podem ser representados como extratos acórdicos

Abaixo outra listagem de acordes mais densos e possivelmente podendo ser alocado num sistema tonal como num atonal. Observe-se a correlação do intervalo com a estrutura acordal.

Figura 11 - representação de estruturas acórdicas com predominância de consonância

3.5. Metodologia Analítica

O foco desta pesquisa parte do entendimento em como os intervalos e estruturas acórdicas compõem o nexo musical e como são capazes de demonstrar em que sistemas musicais podem operar. As bases técnicas se fundamentam a partir das estruturas acórdicas e intervalos. As fases do método estão classificadas em cinco estágios, me chamar-se-á de fases – portanto 5 fases:

1ª. fase: reconhecimento das estruturas intervalares e acórdicas grafando anotações de todos conglomerados harmônicos e acórdicos. Nesta fase todas as estruturas, intervalares ou acórdicas são relacionadas a partir da possível relação com o sistema tonal.

Estruturas acórdicas não relacionadas ao sistema tonal, serão reconhecidas dentro do sistema modal, ou atonal e ou serial.

Estruturas acórdicas, ou utilização de harmônicos agregados a essa estrutura, que indiquem ressonâncias dos "harmônicos superiores" e ou "harmônicos inferiores" serão entendidos como pertencentes ao sistema transtonal.

2ª. fase: construção de diagrama interpretativo para cada um dos *"Dezesseis Poesilúdios"* que interpretará, agrupará e selecionará os materiais relacionados de acordo a uma visão de verticalidade e horizontalidade lógica das estruturas. Os

diagramas analítico-interpretativos serão ajustados às ocorrências dos materiais, bem como o papel funcional dessas estruturas dentro dos sistemas musicais; bem como está essa relação dentro do contexto da composição. Nesta fase, serão verificadas as estratificações, os extratos harmônicos, as superposições dos intervalos e estruturas acórdicas, distinguindo e registrando o sistema musical ocorrente, e ou a coexistência de sistemas diferentes. E como podem com através dessas coexistências de materiais e sistemas, configurarem aspectos de *expressividade intervalar*.

3ª. fase: compreende uma conclusão descritiva da ocorrência dos materiais numa ordem linear e temporal das estruturas como eventos dentro da obra num processo de alcançar relações com questões da poética musical. Esse registro é descritivo, mas busca estabelecer um delineio de hipotéticas conclusões relacionadas ao tripé: intervalo, estrutura acórdica e sistemas musicais na compreensão de seu "ecletismo total" na fase "pós-moderna", entendido "ecletismo total" como aspecto da poética do compositor. Portanto as conclusões são resultados de um processo comparativo entre partitura analisada e o diagrama analítico - uma produção interpretativa conteudística-formal dos *Poesilúdios*.

4ª. fase: construção de um delineio de uma teorização que reflita o funcionamento das estruturas dentro desta composição de Almeida Prado. A partir desta possível teorização, busca-se traçar um paralelo com possível correntes teórica-bibliográfica que balize os resultados desta teorização composicional. Entendendo que o âmbito da poética é largo e múltiplo; o compositor lida com questões maiores que a utilização dos materiais musicais, seus sistemas e forma musical. Ele trabalha com questões de metalinguagem numa crítica de sua própria música em bases de releituras e de adequações dos sistemas musicais.

3.4.5. Algumas Considerações

Almeida Prado percebe o campo fértil que a dualidade, o contraste e a sobreposição podem oferecer. Assume essa necessidade de estar em uma liberdade de compor e tal liberdade oferece-lhe a sugestão para novos caminhos, novas possibilidades, interação de sistemas musicais diferentes, indo até a consecução de seu "ecletismo total". Há essa coexistência das dualidades, das sobreposições, dos conflitos, das diferenças, do contraste. As possibilidades entre os sistemas (modal, tonal, atonal, e serial) estão sob a bandeira do "ecletismo total". A liberdade para locais e lugares mais longínquos da tonalidade ou a mistura dela, ou um sistema entre todos esses sistemas.

CAPÍTULO 4: *DEZESSEIS POESILÚDIOS* – AS ANÁLISES

Poesilúdio n.º 1: ressonâncias do 'Mestre'

Peça construída sob uma predominância harmônica, mas com regiões que não se fixam nos modos e nem em tons. Três momentos chamam a atenção no quesito timbrístico: a arrumação que envolve o acorde de Mi revestido de itens do acorde de Fá sustenido aplicando o acorde de Messiaen logo na Seção A; assim como na Seção B, o trabalho da mão direita, material mais agudo disposto na forma de oitavas (sobreposição quarta/quinta – terça do acorde suprimida), mas com acorde em oitava (sobreposição de terças e sextas) – assim sonoramente através das oitavas o brilho mais incisivo ocorre reforçando essa passagem da peça.

1) **Seção A**: ([frase 1 - c. 1-5: Jônio de Mi (E); frase 2 – c. 6-9: Mixolidio de Mi; c. 10: Eólio de Lá (C); frase 3 - c. 11 retorno ao centro tonal de Mi; c. 12-13: Jônio; c. 14(15): Lídio de Fá (C) com elipse do 5.º grau]. Compassos 1-5 lida com acordes num centro em E, mas utilizam ressonâncias do acorde de Messiaen (Fa#,Lá# e Do#) somadas às suas estruturas e no decorrer da Seção A o centro em mi perpassa vários momentos modais.

2) **Seção B**: tendo caráter contrastante modal: apresentando os primeiros quatro compassos em ([frase 4 – c. 15-19: sendo 15-17 em Lídio em Dó, com 7.º grau abaixado (tal material com alta ênfase de brilho no timbre causado pela aplicação de acordes em região aguda com intervalos superpostos de quartas/quintas e ou quintas/quartas que sempre perfazem uma abertura final de

oitava onde tal material é contrastado com sobreposições de sextas/terças (numa abertura final de oitava ; e 18-19 Jônico de Mi bemol; c. 20-23 [Mixolídio de Sol (D)]) + (c. 24-30 [região de transição tonal-modal, dando um tom ‘pan-tonal’ ou ‘pan-modal’]

3) **Seção A**: nessa terceira seção volta o material da Seção A com algumas diferenciações. ([frase 7 – c. 31-39: o material é exposto no modo eólio com prolongamento temático; frase 8 – c. 40-45: o tema da frase 2 retorna semelhantemente + frase: c. 46-47: uma pequena coda do material da frase 1 + 48-49 culminando com uma cadência que utiliza no último acorde uma sobreposição de dois trítonos]).

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

É conveniente estabelecer que existem relações múltiplas de *expressividade intervalar*, estabelecem-se em linha de contraste. Assim os aspectos principais neste *Poesilúdio* são enumerados e assim apresenta-se:

1) Do ponto de vista do sistema tonal a ocorrência das notas Fá# e Lá# pertence a uma relação intervalar contrastante em relação à base do acorde de Mi maior. Mas a existência de tais notas – é entendida como ressonância superior, estão perfeitamente previstas dentro do acorde de Messiaen, e assim logicamente enquadrados no sistema transtonal. O trecho do c. 1-5 há então dentro do centro de Mi a inserção das notas de ressonâncias superiores do acorde de Messiaen. Abaixo está o acorde referido que em Mi, cuja altura, é o centro de referência principal deste *Poesilúdio*.

Figura 12 - acorde de Messiaen em Mi.

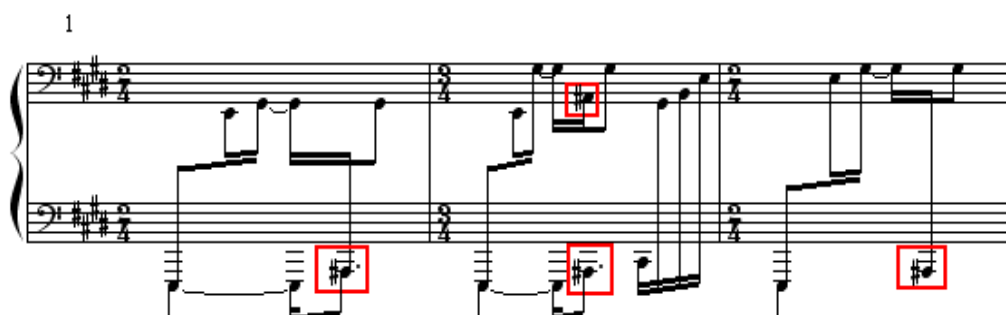



Figura 13 - aplicação em regiões graves das ressonâncias superiores do acorde de Messiaen em Mi.

2) Na concepção do sistema tonal – o trítono é estrutura de tensão que dentro de tal sistema pede resolução das duas sensíveis que compõe sua estrutura. Portanto, Almeida Prado, faz menção a este sistema tonal ao utilizar tal estrutura, mas vai além e coloca dois trítonos de centros harmônicos diferentes que sobrepostos atingem uma dualidade por disposições intervalares que configuram os dois trítonos sobrepostos. Tal procedimento atinge uma ordem de importância, quando este material é utilizado para cumprir um papel cadencial. Vejam-se as sobreposições intervalares:

Figura 14 - trítonos sobrepostos de centros harmônicos diferentes como cadência final.

3) Como o próprio compositor afirma que existem “flashes” neste *Poesilúdio* (Almeida Prado, 2002), os vários ambientes modais de Lídio, Jônico, Eólio, Mixolídio, contribuem para consolidar a idéia desses lampejos supra citados. Inclusive tais modos podem ser repetidos numa sobreposição, mas apresentados em alturas diferentes. Observe-se tal diagrama linear que representa os compassos e a ocorrência dos modos de maneira subseqüente aqui, mas podendo ocorrer de maneira sobreposta (como ocorre no exemplo da fig. 5)

Diagrama 1- vários ambientes modais.

Há um patamar de ordem vertical que se estabelece no sistema tonal – com ênfase em acordes, mas tais ordens devem ser consideradas com a ocorrência de desdobramentos horizontais (lineares). Assim a verticalidade e a horizontalidade são pensadas numa conexão de vários centros tonais e possíveis inter-relações entre eles,

mas podendo ser valorizados quando o compositor decide pela verticalidade, ou horizontalidade, e ou as duas direções pensadas juntas. Há uma ordem de multiplicidade de materiais e sobreposições, mas as contradições sonoras que surgem ao ouvido que estão fincadas no sistema tonal, possibilita a criação do espaço para que tais processamentos se configurem em contraste, mas que criem a unidade sonora - o espaço para o percurso mediador do transtonalismo, que se propõe estar entre o tonal e o atonal. Assim, o compositor cria a partir do sistema tonal, o pano de fundo, nunca obrigado a andar segundo suas regras. Portanto, tal postura conceitual e poética oferece um contínuo revitalizar ao seu discurso musical.

—

Esse caráter de aproximação e desaproximação do tonal resulta em áreas e momentos de indefinição, ambigüidade, dubiedade que causados por procedimentos que subvertem a ordem esperada num tratamento dentro do sistema tonal.

4) Nos compassos 6 a 11 ocorre uma indefinição pela sobreposição de materiais que estão em modos diferentes, e cuja primeira indefinição inicia-se a partir do estabelecimento do modo Jônio que é de fato, o centro principal, mas o compositor transforma tal modo num Mixolídio de Mi, pela ocorrência do Ré bequadro numa armadura de quatro sustenidos; mas tal procedimento logo é desestabilizado; como se houvesse uma gradação de cores numa pintura, aparece o Sol bequadro e mais o Ré outra vez bequadro que, num centro de Mi, estabelece-se como um Eólio de Mi, logo em seguida no compasso 8 o retorno ao Mixolídio de Mi. Enquanto que no compasso 10 uma breve passagem pelo Eólio de Lá; daí novamente o retorno ao material inicial, e centro em Mi e com ressonâncias superiores. Observe-se este trecho:

Figura 15 - uma indefinição por sobreposição de materiais de diversos modos por mudanças de notas características, envolvendo *expressividade intervalar.*

5) Continuando uma outra demonstração de aspecto de *expressividade intervalar*, no c. 26 esta ocorre por enharmonia no 6 grau aumentado do acorde maior de Fá#. Conseqüentemente este Ré sustenido é enharmônico do Mi bemol, que é uma 7ª. menor de Fá. Assim esse Ré sustenido torna-se uma ponte para o acorde seqüente de Si maior com 7ª. maior – cujo Ré sustenido é componente natural de tal acorde. Mas, eis que com isso estabelece-se uma ambiguidade por enarmonia no acorde de Fá que tem sua 6ª. aumentada como grau enharmônico de uma 7ª. menor, notação mais ocorrente num acorde maior quando vinculado ao sistema tonal. Assim ocorre nesta figura abaixo:

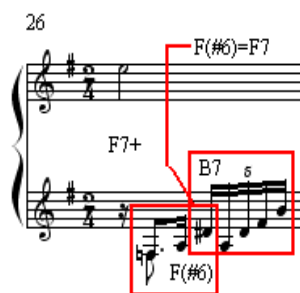



Figura 16 - ambigüidade por enarmonia através de *expressividade intervalar*.

Este exemplo possui uma função modulatória, é brevemente transitória de ambigüidade por enarmonia além de estar servindo objetivos de indefinição, é um direcionamento da poética do compositor que vincula-se em direção ao “ecletismo total”, postura que amplia as relações do transtonalismo.

> “O *Poesilúdio nº1* é quase que uma releitura de um Ponteio de Guarnieri, de uma Paulistana de Santoro. É uma peça muito singela, mas que tem momentos transtonais - são dois ápices, dois “flashes”” (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 77).

Síntese Analítica:

1) inserção de elementos transtonais (acorde de Messiaen);
2) inserção de vários ambientes modais;
3) segmentos com lógicas funcionais harmônicas;
4) predominância de um centro tonal (inicío e fim da *Poesilúdio*).

Poesilúdio n.º 2: motivo versus frase - “patchwork”

Literalmente um “patchwork”...

Parte 1:

c. 1-6: conjunto de compassos contendo 7 motivos (indo do motivo a ao motivo g), contendo um conjunto de procedimentos e técnicas composicionais (nos fazendo lembrar a existência de uma estratégia (um plano composicional – como que “sketches” prontas – para então realizar os “patchworks”).

motivo a: c. 1-2 material harmônico versus material serial;

motivo b: material em propostas intervalares harmônicas de 7^{a}. dim, 5^{a}. j; 6^{a}. M e 6^{a}. m distadas por uma terceira voz que se relaciona numa lógica de 2^{as}. M e m ($9^{as.}$ M e m);

motivo c: motivo harmônico-melódico com saltos descendentes com diminuição intervalar entre a primeira e segunda voz. Sendo que entre a segunda e terceira voz a mesma relação do motivo anterior – predominância de $2^{as.}$ M e m (com exceção a segunda estrutura do motivo tendo uma relação de 7^{a}. M);

motivo d: contraste de graus conjuntos (na forma do segundo tetracorde de um lócrio em si (C) versus saltos melódicos que caracterizam uma harmonia (arpejo);

motivo e: contraste entre ornamento (trinado) versus intervalo harmônico;

motivo f: um material harpejado de uma estrutura harmônica em fá versus um material de ordem intervalar melódica de saltos numa outra seqüência mas que está num ambiente de Fá#(Fá versus Fá#);

motivo g: invertendo a proposta do motivo e – passando para a voz inferior o que estava na voz superior e assim vice-versa. Os intervalos harmônicos são também são colocados em ordem inversa (as terças viram sextas; as quartas viram quintas; e numa outra ótica as segundas viram terças; tendo ocorrência de quintas na escrita soando como sextas menores [aspecto de ambiguidade]).

Parte 2:

c. 7-11: inicia uma tema que contém uma melodia no modo Frígio em Lá que ao mesmo tempo tem contrastando um acompanhamento em modo Mixolídio em Sol utilizando acordes formados a partir de sobreposições de quartas, sendo as duas vozes internas numa disposição intervalar de segundas.

c. 15-23: material melódico em sendo acompanhado por uma linha de repetição de intervalos de terças que representam a essência mínima de uma estrutura harmônica, aqui não tanto como uma idéia intervalar, mas como uma idéia de estrutura homofônica-harmônica – modo Eólio versus menor melódico. Com uma finalização no compasso 23-24 com reminiscências de materiais utilizados na introdução desse *Poesilúdio*.

Parte 3: Coda

c. 31-42: um breve resumo repetindo na disposição de uma coda para relembrar alguns materiais significativos expostos nas partes 1 e 2. E terma com uma

cadência dominante menor/tônica disfarçada num acorde final diminuto (Si diminuto) que aparecendo na forma de primeira inversão.

Aspectos de "Expressividade Intervalar"

Neste *Poesilúdio* há uma idéia crítica quanto à aplicação de questões da forma. A discussão aqui se dá no âmbito da compreensão do que é motivo versus frase, são esses modelos formais colocados e desenvolvidos de forma que se comparem, e se disponibilizem de maneira recondicionada na composição.

1) Na **parte 1** – as possibilidades dos motivos comporem uma grande 'patchwork de 7 motivos' de módulos de matérias musicais e disposições composicionais (**motivo a**, **motivo b**, **motivo c**, **motivo d**, **motivo e**, **motivo f** e **motivo g**). Enquanto contrastando essa proposta de "patchwork" da parte 1, na **parte 2** um jeito convencional de apresentar as duas frases (frase 1 : 7-14 [6 compassos] – incluindo os compassos das pausas escritas; frase 2: 15-23 [9 compassos]; a **regularidade par** de uma frase se depara com o **ímpar numérico** de compassos estabelece outra frase (ambas as frases com temas melódicos). Os modos e os materiais são apresentados de forma que se sobrepõe entre si (modo Frígio de lá versus Mixolídio de sol). Pode-se verificar o diagrama a seguir:

Parte 2: B

7 4 4 **frase a**	
sobreposições de quartas no acompanhamento	
frígio em lá	
Bsus4(b5,7) [trecho em sol mixolídio] harm. Quartal	Asus4(7) harmonia quartal

9		extensão	1 4 silêncio
sobreposições	de quartas no	no acompanhamento	
Frígio em lá			
Gsus4(7)	Fsus(#4,7)	Gm7(#8_9)	

13 4 4 extensão'	1 silêncio 4	texturas de terças no acompanhamento (c. 15-23) 4 4 frase b		
extensão do procedimento anterior		parte 1 da frase		parte 2
frígio em lá		menor melódico		
Fm(7+,9_#8)		Bbm	Bbm	F7/A

17 2 4	3 4			4 4
			parte 3 da frase b	
	eólio	menor melódico	menor melódico	
Gm7	Gb7+	F(omit5)	Ebm	Ebm Db

21	ponte/transição material da frase b	A#m(b5)	5 4 F#/A# C(omit3) F#/A# motivo a' material da frase b
Cm Bm	Am (omit5)		Am (omit5)

Diagrama 2 - seqüências e sobreposições de motivos, frases, partes de frases, diversos ambientes modais.

Na **parte 2**: dois procedimentos composicionais, duas estratégias: na frase 1, um acompanhamento que trabalha com tétrades enquanto que a frase 2 da parte 2 trabalha com a idéia da síntese mínima de uma harmonia que é o intervalo (extrato acórdico). Dois sons possibilitam uma nuance de uma idéia de uma estrutura harmônica. Portanto uma disposição conceitual comparativa e crítica entre materiais: tétrades versus intervalos. Os conceitos dos materiais se equivalem, como se intervalos sobrepostos, mas a idéia acordal se contrasta com idéia de intervalo.

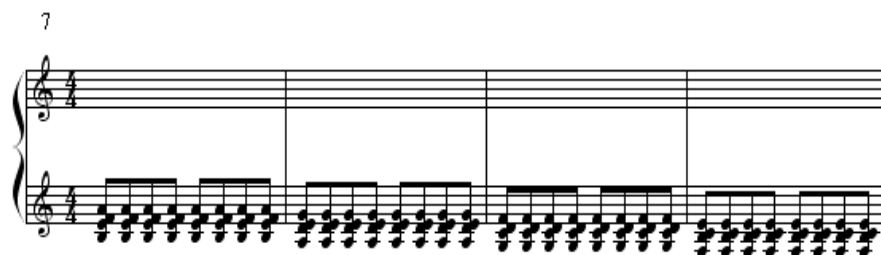



Figura 17 - acordes quartais (tétrades) – no acompanhamento (c. 7-10).

Figura 18 - terças como acompanhamento – extrato acórdico (c.15-18).

Outro aspecto é o da aplicação de procedimentos de diferentes sistemas musicais. Essa utilização de diferentes sistemas se configura numa convergência da proposta ampliada do transtonalismo, chamada de "ecletismo total", como logo nos c. 1-2 se aplica uma convivência de dois sistemas – na parte mais aguda materiais harmônicos e na parte mais grave a lógica dodecafônica sendo apresentada por uma série de 8 sons que não possue os 4 restantes sons dos doze de uma série completa. Portanto, convergência e contraste entre tonal e serial.

Observe-se o diagrama abaixo:

1 5 4 **motivo a** (8 sons de uma série dodecafônica no baixo)					2 4 4
			Fsus(add#9,#10)	Fsus#3)/A#	Csus4
	do#1 lá#1 mi2	**lá#2 do#2 sol2**	do3 sol3 do4		
ré 0 si **0**	**lá1**	**fá2**	sol#3 lá#3	A#3	do#

Diagrama 3 - sistema tonal e sistema serial (dodecafônico) na estrutura do compasso 1 e 2.

—

Toda estrutura acórdica apresentada de maneira incompleta pode ter aplicações de indefinição e ambigüidade. Podendo ter aspectos de adensação ou rarefação da textura. Nos *Poesilúdios*, a omissão de um som da escala/modo, ou a não-presença de um grau numa apresentação harmônica pode oferecer sentido de ambigüidade – nestes casos sempre há vinculação de questões de unidade sonora e *expressividade intervalar* – lógicas intervalares.

1) Nos **compassos 1** e **2** a ocorrência de dois sistemas musicais diferentes (transtonal e serial) no mesmo instante. Tal embricamento de sistemas ajuda a remeter-se também a um sentido de indefinição, mas no complexo geral resulta num novo material sonoro.

   O acorde final da estrutura inicial do **motivo a**, uma espécie de cadência no compasso 2, a tal material cadencial há uma atribuição de estar no sistema tonal. Tal acorde, mesmo que a despeito deste não possuir uma terça, se é num estado maior ou menor, a questão da ausência de terça faz remeter-se a uma posição de indefinição quanto ao modo do acorde.

   Nesta questão quer-se aqui buscar uma referência para que se possa postular sobre a estratégia do compositor, em como ele materialmente pode construir esta ambigüidade. Pode-se apresentar aqui duas hipóteses viáveis para tal consecução.

   A) A estrutura pode se definir como acórdica por um certo desdobramento / abertura de vozes em 5ª.s justas sobrepostas / textura das notas que compõem o acorde de Dó com 4ª. justa, sem terça (Csus4).

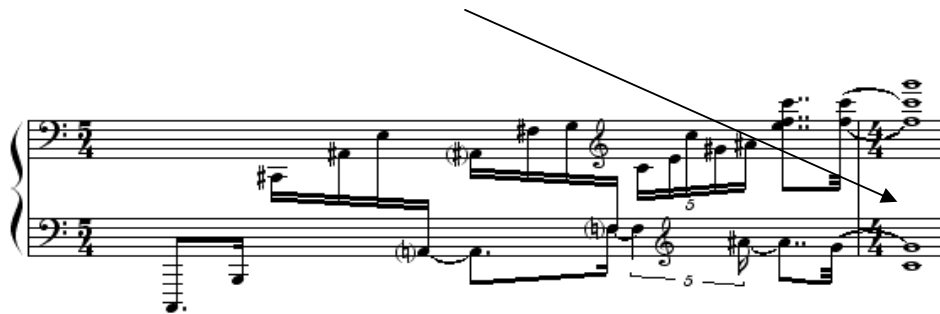



Figura 19 - material serial com uma cadência final do trecho que sugere um Csus4 não havendo definição modal.

B) Mas, <u>a idéia de estrutura pode ser obtida por uma lógica de intervalos</u> ampliando o sentido do que o compositor teorizou sobre sua obra – *expressividade intervalar* (Almeida Prado, 2006; Nadai, 2007, p.9). A ordem intervalar é sobreposta num conjunto de quintas.

Figura 20 - constituição acórdica por superposição intervalar.

Mas mesmo assim se estabelece uma suspensão harmônica e indefinição quanto à tonalidade (principalmente a tríade maior ou menor remete mais rapidamente a ambientes tonais do que acordes sem terça [3.º grau – modal] como é o caso do compasso 2) - o compositor aplica então uma idéia de indefinição. O trecho dos c. 1-2 começa com materiais em contraste, bem como em contraste quanto aos sistemas tonal/serial e termina numa rarefação simples de uma sobreposição de quintas imputando um sentido de leveza,

mas de indefinição tonal – uma certa suspensão – uma certa cadência por indefinição. Uma certa pontuação timbrística com *expressividade intervalar*.

2) O c. 21 (depois c. 39) traz outra indefinição por enarmonia. Veja que a nota melódica é Sol b no terceiro tempo e daí tem-se uma estrutura de acompanhamento com duas notas si e ré – sendo que o Sol b comporá uma sexta menor (na melodia); nesta conjuntura a partir da nota mais grave que remete para um Si menor - mas que enarmonicamente com relação a Fá#. Sonoramente vai se concretizar uma acorde de Si menor, mas na escrita ocorre a indefinição quanto à classificação acordal tonal. Esse propósito é atingido através da *expressividade intervalar*.

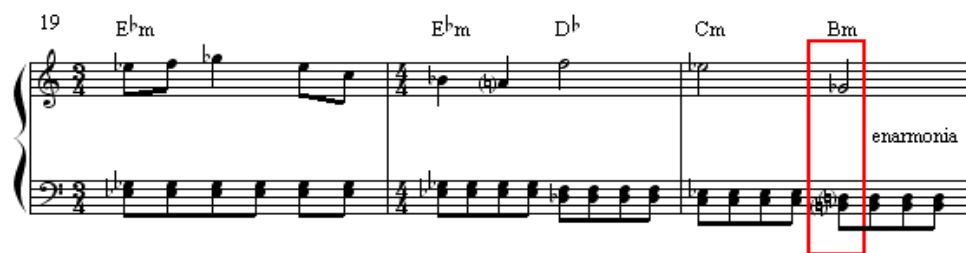



Figura 21 - dentro de uma lógica tonal do encadeamento uma ambigüidade simples por enharmonia.

O material cadencial é modal. A cadência no sistema tonal geralmente faz-se de uma articulação de saltos de quarta e ou de quinta indo assim para o seu acorde último – a tônica. Aqui o salto do baixo ocorre cadenciando em uma relação de salto de uma 9[a]. maior, sobretudo a força cadencial tonal por saltos é quebrada por esta apresentação nos compassos 41 e 42. A relação seqüencial dos acordes menores – Mi menor e Ré menor – apresenta-se como que não podendo se estabelecer o centro em Mi ou Ré.

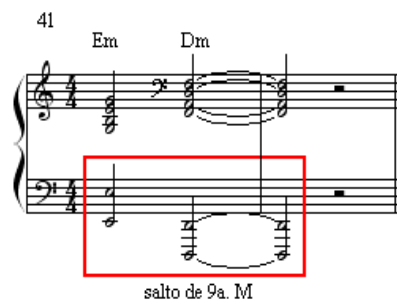



Figura 22 - salto de 9ª. M ajudando a descentrar qualquer nexo tonal; com dois acordes em estado fundamental numa ordem diversa de material acordal anterior: uma proposta de indefinição.

> "O Bernardo Caro havia pintado um quadro que tinha intenções múltiplas... *Poesilúdio nº2*! O *Poesilúdio nº2* tem um pouco de atonal, um pouco de barroco. É um pouco um rondó também. Há um "não senso". É um "patchwork". Foi a primeira vez, em toda a minha escrita musical, que fiz uma colagem como essa. Depois utilizei esse recurso em outras peças". (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 77).

Síntese Analítica:

1) temas dispostos em "patchwork";
2) re-estruturação da forma, um lidar prático das formas e seus conceitos dentro da obra;
3) a lógica intervalar como elemento gerativo das ordens materiais, evidenciando as possibilidades originais desses materiais como teoria de música;
4) operação de diversos sistemas musicais (tonal, atonal ,modal e serial), seus materiais e peculiaridades num mesmo *Poesilúdio*.

Poesilúdio n.º 3: teoria da música

A temática deste *Poesilúdio* se concentra nos materiais musicais e elementos básicos da teoria musical da tonalidade e suas possibilidades: intervalos, grau conjunto, salto, escala/modo, primeiro tetracorde, segundo tetracorde, acorde, intervalo melódico, intervalo harmônico, tonalidade... Mas, é na realização da arrumação desses elementos que o compositor se utiliza para aplicar sua poética na quebra da obviedade tonal, deixando sempre um suspense no ar: é ou não é? Essa é a intenção, propositada de indefinir.

Outra questão abordada criticamente pelo compositor é a iniciativa de utilizar a forma como elemento de possibilidades de variar a estratégia de composição (plano de composição; Morris, 1985b, p. 329 apud Alves, 2005, p. 34), e assim consequentemente manter o ímpeto ebulitivo de sua criação através dos “sketches da teoria musical”. Esse *Poesilúdio n.º 3* assim como o *Poesilúdio n.º 2* utiliza meios de contrastar elementos que compõem a forma. Sobrepõe dois motivos constitutivos diferentes como no c. 1; ao mesmo tempo que apresenta nos c. 2-3 a idéia de um **motivo c** dividido em vários (4) sub-motivos. É como tomar o conceito motívico e “estilhalaçá-lo” (Almeida Prado, 1986, p. 7).

Na teoria da música do século XX, a nota como unidade, e a possibilidade de duas unidades gerando um intervalo, pode em si carregar “diferentes significados para compositores distintos” (Persichetti, 1985, p. 11). Em Almeida Prado, a composição de todos os elementos a partir da nota, a unidade sonora e o intervalo surgem como elemento de *expressividade intervalar*. Somente relembrando que tal conceito é sempre ampliado, mesmo a despeito daquela conceituação original do compositor.

Assim o material musical é ordenado de forma a ampliar o que se entende por motivo. Esta ampliação dá-se através da re-estruturação de noções sobre conteúdo. Uma re-estruturação da forma que aborda de forma diferente os conteúdos. A ordem dos elementos é repensada; as convenções são mantidas por um momento, e logo podem estar em outra conexão de conceito, em outro sistema musical. A organização dos elementos é sempre repensada a partir dos conteúdos, bem como a partir de uma recomposição da forma. Há a multiplicidade no conteúdo e no tratamento da forma.

Nos compassos 15 a 18, outro exemplo da utilização da forma dentro da própria forma: motivos harmônicos que são variados uns após outros em cada repetição. O motivo assume o caráter de um tema variado, quase como retratando ou aludindo de forma sintética, à forma “tema e variações” – forma convencional do repertório tonal.

<u>Parte 1</u>: c. 1-3 motivos sobrepostos: **motivo a** sobre **motivo b**

Parte 1 – *Poesilúdio 3*				
	comp. 1	comp. 2		comp. 3
mão direita	oitavas	escala maior F	escala	nota
mão esquerda	acordes quartais	escala maior E	acorde (harp.)	nota

Tabela 6 - comparativo de conteúdo de elementos musicais

<u>Parte 2</u>: c. 4-6 (**frase A**: tema harmônico)

Disposto em 6 vozes que se distribuem num conjunto de vozes que se movimentam uniformemente. A lógica de distribuição na textura ou de abertura de vozes é intervalar. As três vozes mais graves atuam no centro harmônico de Abm com predominância dos acordes no estado de segunda inversão (tendo a

omissão do 6.º grau que pode ser Solb ou até Sol - mais provavelmente seja um Dórico em Sib – (podendo 6.º grau ser Solb [Db]) – uma intenção da aplicação da imprecisão, da ambigüidade – amplamente cultivada pelo compositor em sua poética). As três vozes mais agudas estão em outro centro tonal que transita sobre o Am (um Eólio de Lá, sem o 2.º grau (Si) 7.º grau (Sol) – a omissão; ‘aqui uma indefinição por omissão de um grau do modo’. Essas três vozes atuam na escala pentatônica de - Lá, Do, Ré, Mi Fá. As duas camadas de materiais (superiores e inferiores) estão alocadas por sobreposição e contraste de primeira ordem.

Parte 3: c. 7-14 (**frase B**: **Ciranda 1**)

Tema é discorrido com ar de uma ciranda (brincadeira de roda que se desenvolve uma cantiga que inspira um ciclo contínuo da dança). Esta ciranda está exposta no modo Jônio, mas só que não contem a sensível tonal (7.º grau – Si). Enquanto o acompanhamento é discorrido com uma liberdade seqüencial de acordes sem uma aparente ordenação. As cinco notas que envolve o acorde são executadas em um caráter de escala pentatônica contendo os cinco primeiros graus de uma escala (ex: Fá Maior: Fá, Sol, Lá, Sib, Do).

Parte 4: c. 15-18 (**frase C**: tema harmônico da **Ciranda 2** - com módulos motívicos em caráter de variação)

Esta parte tem antes do tema e das duas variações motívicas dois acordes (antes-tema: um discorrido em harpejo (C) e outro discorrido em homofonia

(Bb7(5+)13). Assim acontecem esses dois acordes que preparam toda entrada para uma nova apresentação de outra próxima variação. O tema harmônico é apresentado; após, são apresentados então as duas variações desse tema harmônico. Na parte aguda dessa estrutura acórdica existe uma melodia intrínseca. Uma melodia de uma ciranda. Na última variação os materiais são separados, contrastados em dois campos. As duas vozes mais graves estão sob a lógica de uma escala pentatônica de tons inteiros (Sol, Lá, Si, Do#, Ré#).

Parte 5: c. 19-25 (**motivo c ’** [com caráter de frase] – TRANSIÇÃO**)**

Esta transição lembra o “motivo c” que são duas escalas em movimentos espelhados a mais grave em Mi Maior, e a mais aguda em Fá Maior (material ocorrente no compasso 2 – escala contra escala). Ainda nesta transição, há também novamente a idéia de unidade sonora versus unidade sonora (nota contra nota) sob diretriz da *expressividade intervalar* de uma 2ª. menor. Ocorreu uma tentativa de o material representar um caráter de ornamento, que trabalha como se fosse composto de bordaduras superiores e inferiores à nota Fá. Essa idéia faz parte de continuar discorrendo sobre os materiais musicais e modelos da Teoria Tonal, mas que são sempre ajustados segundo a poética do compositor. Parece-se que aqui o ornamento é citado com mais clareza pelo fato de o compositor dar mais espaço temporal para realização dele nesse momento de transição que compreende os compassos 19-25. Essa utilização do material com caráter de ornamentação compreendem os compassos 19 e o 24.

Parte 6: c. 25-42/43-45 (frase D: **Ciranda 3 -** desenvolvimento com caráter de improvisação)

O compositor aqui apresenta dois materiais: um que é o acompanhamento de uma seqüência escalar (Si2, Do#3, Ré#3, Mi3 – e aqui se estabelece ambigüidade, um dilema que é estabelecer se esse é o primeiro tetracorde de um Jônio de Si, ou se é o segundo tetracorde de Mi, que na mesma seqüência escalar/melódica acrescenta um Mi#3, que é um 4.º grau aumentado, mas que enarmonicamente é um Fá. E ainda mais essa aproximação diatônica/cromática do tetracorde que tanto pode ser de um tom como de outro estabelece uma relação dominante/tônica entre a nota Si e Mi, mesmo em caráter passageiro. Somando-se a isso o Mi# (Fá) estabelece também aqui uma relação de resolução sonora de uma sensível – Mi como sensível tonal de Fá. Mas em contrapartida a escrita confere que 'esse suposto Fá' na audição é uma nota, mas na escrita é outra (seja qual grau for: sem em B é um 4.º grau e em E é outro). Aqui o compositor aplica tipo clássico e sutil de imprecisão. Numa primeira visualizada o contraste é marcante entre a melodia da ciranda e o acompanhamento que se estabelece em caráter de ostinato. A melodia da ciranda é desenvolvida com ares de improvisação no modo Mixolídio em Sol. Ao final deste trecho no compasso 41, o trecho é cadenciado por um material que é novamente escala contra escala (elemento 1 do motivo c).

Nos compassos 42,43-45 é uma espécie de extensão dessa parte 6. Parece ser uma ponte, mas utiliza material que lembra material tratado com semelhante técnica do **motivo c** do *Poesilúdio n.º 2* – aqui pode-se nomear esse material como **motivo e**.

<u>Parte 7</u>: c. 46-55 (**frase E**: **Ciranda 4**)

Há aqui no acompanhamento o mesmo caráter de material em repetição que acontece na **parte 6**. Enquanto que na parte 6 o material era escalar/melódico, aqui o material tem um ostinato de espécie harmônica, disposto num desenho de harpejo, que no primeiro compasso parece apresentar-se com a harmonia de B7+/D#, mas que a partir do segundo compasso dessa frase se fixa na harmonia G7+(#5) #9 somente pelo fato de haver uma adição de uma nota Sol (mudando totalmente a configuração harmônica do ostinato harmônico).

A melodia transita desenvolvendo-se no modo Eólio em Do. Ela está inserida abaixo de um Ré5 que sempre coincide com a cabeça do tempo do compasso. Aqui é como se o compositor quisesse contrastar o material que mais agudo tido como melódico, mas, que é desenvolvido numa lógica quase que harmônica arpejada a partir do acorde de Cm perpassando pelo modo Eólio desse tom. O contraste se estabelece por função do material. Numa idéia continuadamente harmônica, o acompanhamento em contrapartida assume função de acompanhamento pelo critério da repetição.

<u>Parte 8</u>: c. 56-62 (**Coda**)

Esta parte a última assume uma função recapituladora de materiais importantes utilizados durante o desenvolvimento deste *Poesilúdio n.º 3*. Classificada aqui como Coda, numa recapitulação um tanto modular, numa apresentação de módulos/colagens recapitulativas são trazidos os materiais/conceitos de volta

como: tetracorde versus escala pentatônica, oitava versus harpejo quartal, oitava versus ornamento (trinado), oitava versus *expressividade intervalar* (segunda menor), oitava versus nona menor – como elemento cadencial. A cadência pela *expressividade intervalar*.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

1) Nesta parte 1 no c. 1-3 a *expressividade intervalar* ocorre aplicada conjuntamente com o contraste de gênero. Veja quadro abaixo:

Parte 1 – *Poesilúdio 3*				
	comp. 1	comp. 2		comp. 3
mão direita	oitavas	escala maior F	escala	nota
mão esquerda	acordes quartais	escala maior E	acorde (harp.)	nota
	contraste no gênero	similaridade no gênero	contraste no gênero	similaridade no gênero

Tabela 7 - *expressividade intervalar* por 2ªs. menores num contraste por gênero de material.

2) No c. 4-6 (**frase A**: tema harmônico) as estruturas superiores (centro em Eólio de Lá; com exclusão do 2.º grau (Si) e do 7.º grau (Sol)) que estão em contraste de alturas com as alturas das estruturas inferiores (com centro em Eólio de Sib – com omissão do 6.º grau). Portanto contrastados estão entre si os centros de tonalidade/modal diferentes.

Parte 2

4	frase A (tema harmônico)	
6 acordes quartais 8 acordes quarta e sexta	idem	
mi lá ré/ F7+(omit5) mi lá ré/ F7+(omit5)	idem	**mi lá ré/ F7+(omit5)**
Bbm/F Abm/Eb Bbm/F Abm/Eb	idem	**Bbm/F Abm/Eb**

Diagrama 4 - materiais sobrepostos no que tange as espécies similares de acordes (quartais e acordes de segunda inversão), mas contrastados em altura e centro tonais.

Figura 23 - comparação das semelhanças dos modos, apontando a omissão de graus diferentes desses modos, e a *expressividade intervalar* por contraste das alturas diferenciadas.

3) **<u>Parte 3</u>**: No c. 7-14 (**frase B: Ciranda 1**) questões de *expressividade intervalar* estão presentes predominantemente entre cada inflexão principal dos materiais inferiores e superiores – a expressividade é de uma 2ª. menor. Além de que os materiais estão em contraste e se estabelece pela liberdade imprevisível da escolha de acordes para acompanharem a melodia da ciranda que está em um Jônio de Dó (sem o 7.º grau).

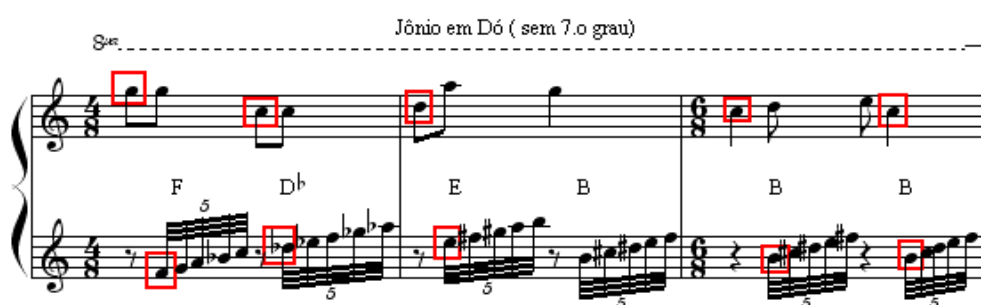



Figura 24 - contraste entre materiais harmônicos tonais e o centro em Dó do material superior intersecionado com pontos de *expressividade intervalar* por 2ª. menor.

4) **<u>Parte 4</u>**: c. 15-18 (**frase C : Ciranda 2)**

Na última variação, os materiais são contrastados em dois campos. As duas vozes mais graves estão sob a lógica de uma escala pentatônica de tons inteiros (Sol, Lá, Si, Do#, Ré#) enquanto que nas duas outras vozes agudas estão num ambiente de escala hexatônica de um Jônico (Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá – com omissão da sensível) parte superior.

A estrutura harmônica assume a importância de motivo numa ordem de nível temático, e ampliando a ordem das variações – que ocorrem com graduais acrescentar de pequenos materiais (ornamentos), bem como uma dada reordenação gradual da harmonia, como na última variação já descrita acima (c. 17).

15		frase C (tema harmônico) - Ciranda 2						
10 elemento 1 (C) 8		sensível mi para fá						
harp. ligação		lá	sol	lá	sol	lá	sol	Lá
		fá	mi	fá	mi	fá	mi	Fá
C	**Bb7(5+)13**	**G7(9) omit5**	**A7**	**G7(9) omit5**	**A7**	**G7(9) omit5**	**A7**	**G7(9) omit5**

Diagrama 5 - tema harmônico para ser desenvolvido pelas variações abaixo subseqüentes.

16		variação 1					
9 elemento 1 (Eb) 8							
transposto		lá (do)	sol	lá (do)	sol	lá (do)	sol
harp. ligação		fá	mi	fá	mi	fá	mi
Eb	**Db7(5+)13**	**G7(9)11 omit5**	**A7**	**G7(9)11** omit5	**A7**	**G7(9)11** omit5	**A7**

Diagrama 6 - variação 1 como parte contrastante do tema harmônico (frase c)

17		variação 2								
13 elemento 1 (Db) 8 transposto		dubiedade harmônica								
harp. ligação		superpôs. harm. (hexatônica) x superp. harm. (pentatônica de tons inteiros)								
		jônio sem 7.o gr	C	jônio	C	jônio	C	jônio	C	jônio
Db	**Cb7(5+)13**	G7(9)11 omit5	A7		A7		A7		A7	
			D#m(b5)		**D#m(b5)**		**D#m(b5)**		**D#m(b5)**	

Diagrama 7 - superposição de material em escala hexatônica sobre escala de material pentatônico, além de superposição de acordes de ordens diferentes.

17 cont.		variação 2 cont				18
dubiedade harmônica						1 8
superposição tonal e superposição modal (maior x menor melódico)						
C	**jônio sem 7.o gr**	C	**jônio sem 7.o gr**	C	**jônio sem 7.o gr**	
A7	**G7(9) omit5**	A7	**G7(9) omit5**	A7	**G7(9) omit5**	

Diagrama 8 - diagrama do compasso 17 revelando as variações harmônicas numa lógica de superposição tonal versus superposição modal.

O aspecto contrastante perpassa a questão da forma também: temas harmônicos/homofônicos (frase A, Frase C) versus temas melódicos (as cirandas). A ordem vertical (homofonias/estruturas acórdicas) versus a ordem horizontal (acordes/arpejos/intervalos melódicos) – por exemplo, a frase C contém as duas disposições de materiais.

4) Um outro aspecto aqui na **Parte 6**: c. 25-42/43-45 (**frase D**) nessa **Ciranda 3** **–** compositor dá à improvisação um caráter institucional. Como que escrevendo o improviso. Escrevendo o que é para ser brincado. Faz parte da idéia de confrontar o que se pensa do que é estabelecido como base do cânon tradicional da música erudita – toda a sua teoria tonal e forma – ele traz para essa discussão e apresentação musical, parece-se que ele quer rediscutir o conceito da composição contrastando com um elemento material improvisado. Colocar nesta peça é discutir. É trazer para sua escuta não somente o cânon e seus procedimentos institucionais, mas é redescobrir uma forma de apresentar através do sistema entre o tonal e o atonal/serial uma

reordenação ou um espaço que se possa transitar entre esses dois sistemas. Há aqui também nessa passagem de uma discussão entre a forma, e seus critérios básicos versus o conceito do processo da improvisação. Não seria a improvisação uma pré-forma, ou o nascer da estratégia, ou do plano composicional conforme quer Morris e Alves.

—

A "Expressividade Intervalar" e algumas considerações

1) Uma indefinição por omissão de graus de uma escala. Veja no c. 4-6, esse tema harmônico proposto em si além dessa prática dos materiais sobrepostos – um Bbm e o outro em Am – a omissão de graus se faz presente como plano de se alcançar uma indefinição do modelo estrutural como pertencente se a este ou aquele modelo de um tal sistema musical.

Figura 25 - a indefinição por omissão de graus do modo – um desdobramento da *expressividade intervalar*.

2) Na **<u>parte 6</u>** (c. 25-42) - O compositor apresenta dois materiais: um que é o acompanhamento de uma seqüência escalar (Si2, Do#3, Ré#3, Mi3 – e aqui estabelece-se outra ambigüidade, um dilema que é estabelecer se esse é o

primeiro tetracorde de um Jônio de Si, ou se é o segundo tetracorde de Mi, que na mesma seqüência escalar/melódica acrescenta um Mi#3, que um 4.º grau aumentado, mas que enarmonicamente é um Fá.

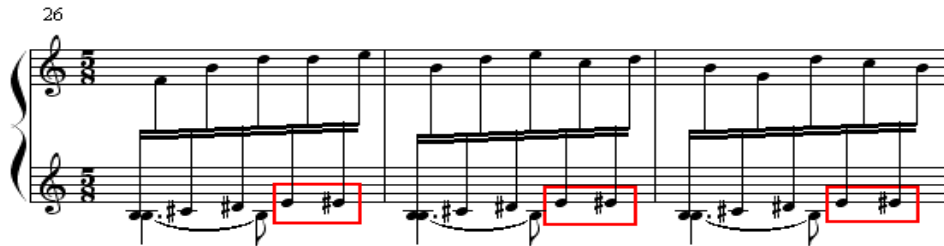



Figura 26 - um ostinato baseado em repetições em um centro de Si e de uma aproximação cromática com sentido dúbio na escrita e no som de Mi para o Mi sustenido que é enharmônico de Fá e que se estabiliza tonalmente em Fá. Mas a escrita enharmônica torna tal resolução de uma possível sensível de Mi para Mi sustenido (Fá) em dúvida – uma ambigüidade.

> "A Suely Pinotti criou uma série de quadros em que havia crianças brincando. Uma espécie de textura meio cubista e transparente. O *Poesilúdio nº3* é uma releitura do pianismo das "Cirandas"de Villa-Lobos em que cada textura é um brinquedo. Tem diversos conjuntos que explicam até essa disparidade de texturas". *(Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 77).*

Síntese Analítica:

1) módulos de pensamentos ou materiais como função constitutiva de elementos da forma menor da grande forma – possibilidades, criação e alteração;

2) intertextualidade à maneira do estilismo de escrever de Villa Lobos através da 4 cirandas;

3) ordem da lógica intervalar predominantemente na malha constitutiva da composição;

3) um minimalismo criativo com seus ostinatos.

Poesilúdio n.º 4 : compasso é a forma, "word-painting" é a fórmula

Primeiro dado importante é ausência de fórmula de compasso neste *Poesilúdio*. A ocorrência de barras de compasso tracejadas, assumindo mais uma função de separar materiais do que de dar uma função na rítmica ou métrica da frase, ou objetivos formais. Já visualmente ela se apresenta como uma estrutura que inspira liberdade, imprevisibilidade. Questões de ambigüidade afloram já no que tange a forma. Se não há barra de compasso, tão específica, a arrumação rítmica fica mais agrupada como em módulos; e se não há fórmula de compasso – então já por esse proceder estabelece-se uma entrada para aspectos de indefinição.

Os conceitos da grande forma aplicados à criação de micro-formas dentro da relação de compasso e sub-compasso (parte 1: Tema Coral A; parte 2: micro-desenvolvimento do **Tema Coral A**). Os materiais são desenvolvidos tematicamente dentro de espaços não usuais. O compasso passa ser o espaço para conter todo um material maior do que o esperado para um compasso – existem materiais que podem ser colocados em semi-frases e frases de uma forma clássica. Em Almeida Prado um tema pode estar contido dentro de um compasso. Enquanto que, outrora no sistema tonal, um tema geralmente necessita de uma quantidade e proporção de compassos compatíveis predominantemente com frases regulares.

Outro fator preponderante nesta peça é a capacidade do autor aplicar a este *Poesilúdio* questões de fatores intertextuais. Como em outros *Poesilúdios,* tem influências de quadros de pintores da Unicamp. Neste *Poesilúdio*, o compositor retrata as formiguinhas do quadro da pintora Berenice Toledo (pintora do grupo dos artistas em evidência da Unicamp – por volta de 1980). Parece que o autor quer aqui esparramar as formiguinhas pelo papel e daí dar essa sensação espacial no papel. É como se elas

estivessem no papel. Uma supra realidade de “word-painting[7]” praticada nesta peça. Os acordes formados por sobreposições de intervalos de 2ª.s menores logo após o primeiro tema coral são quase a própria pintura, o desenho das formigas no papel. O som tem uma textura composta por extratos de determinadas estruturas acórdicas em toda peça. Se os corais representam superfície quaisquer por onde as formigas andam, no entanto as formigas estão mais clara e objetivamente representadas. As formigas são pequenas em relação ao tamanho dos transeuntes (animais, pessoas e até em relação aos pássaros – então a dimensão é visível) assim Almeida Prado retrata esse aspecto trazendo o mínimo de material musical, para refletir, espelhar o universo das formigas, dos insetos.

Moreira (2002, p. 123) cita que este *Poesilúdio* tem 6 compassos literais - daqueles por barra de linha cheia (não tracejada). Contando com a aplicação das linhas tracejadas tem-se então 16 sub-compassos. Uma re-constituição dos tratamentos formais quanto à barra de compasso. Numa meta-linguagem com objetivos críticos - o contraste é aqui também aplicado entre barras de compasso convencionais e outras tracejadas. Tal procedimento crítico da tradição musical ocorre não somente nesse *Poesilúdio*, mas em outros como os de número: 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13 e 15 - tal postura poética de re-processamento toma participação efetiva.

Neste *Poesilúdio* existem na prática somente 6 compassos servindo ao papel de parte/seção/frase e já aqui estabelece-se contraste entre as formas: confronto, questionamento sobre o que é compasso, o que é frase, e como um compasso pode servir o ideal de frase, de trecho, e até de seção (parte).

---

[7] The New Grove Dictionary of Music and Musicians – “word-painting”:
O uso de sinais musicais em uma obra com um texto real ou subentendido para refletir, muitas vezes pictoricamente, o significado literal ou figurativo de uma palavra ou frase. (...) O termo geralmente é mais aplicado à música vocal, embora uma peça instrumental programática possa em algum sentido explorar a técnica. Word-painting é freqüentemente diferenciado de mood- ou tone-painting, que está preocupado com a representação musical do afeto mais geral ou outros mundos de uma obra, embora as categorias não estejam sempre claras: uma ária de Bach ou uma canção de Schubert, por exemplo, podem tomar um motivo melódico ou de acompanhamento gerado pelo word-painting e basear o material musical completo nele para expressar o afeto dominante ou imagem do texto”.

Portanto a peça será organizada em 6 compassos/partes:

1) **<u>Compasso 1</u>**<u>: parte1 (</u>**<u>Tema Coral A</u>**<u>), parte 2 (micro-desenvolvimento)</u>.

<u>Parte 1</u>: **Tema Coral A** (tema harmônico) – esse coral está para um gênero instrumental. Adensa-se até o ponto de formar cinco vozes (essa formação coral inicia-se à duas vozes, e a partir do terceiro acorde da seqüência harmônica no **Tema Coral A** é que aparece a tríade completa e a partir do quarto acorde acrescentado mais duas vozes em estado de oitava aqui lembrando um coral mais instrumental do que vocal. A textura tem um caráter extratificado (como extrato) no que tange a disposição harmônica.

Figura 27 - tema coral A (cinco vozes).

<u>Parte 2</u>: seguindo sempre o mesmo formato logo após a apresentação do tema coral que virá sempre com mudanças harmônicas inclusive dificultando a classificação no que concerne ao fato de haver ou não um novo tema; ou se o próprio 'novo tema' é uma variação do primeiro; nessa parte 2 acontecem micro-desenvolvimentos a partir da melodia implícita na voz superior. Representando as "formiguinhas" do quadro de Berenice Toledo, de fato, na **parte 2** estabelece-se uma melodia que utiliza intervalos numa ordem de segundas. Essa melodia é

oriunda do Tema Coral da parte 1; a melodia desse micro-desenvolvimento é formada por células rítmicas (três fusas) que tem sempre a primeira nota da célula igual a cada nota da melodia na parte 1 (Tema Coral). Daí, quando utilizada a primeira nota das três (primeira fusa- que é símile, cada nota do Tema Coral), seguem sempre mais duas fusas sempre numa disposição de segundas. Igualmente o acompanhamento estabelece-se numa acomodação de acordes montados por segundas menores - uma estrutura triádica numa superposição de segundas menores – chamou-se a tais estruturas acórdicas de 'pré-clusters[8]' por não serem 'clusters[9] completos'. Parece-se que aqui há uma intenção de que os materiais sejam estabelecidos pela ordem de segundas e suas possibilidades. Na melodia há uma atividade intensiva quanto às segundas maiores como menores; no acompanhamento os acordes são intervalos de segundas menores sobrepostos.

2) **Compasso 2**: parte 1 (**Tema Coral B**), parte 2 (micro-desenvolvimento).

Parte 1: assim como no Tema Coral A, o **Tema Coral B** contêm sete acordes e representam em linhas gerais de forma extratificada (extrato, extrair) uma certa seqüência de acordes. Há aqui omissão de certos graus do acorde. Continua a estrutura homofônica extratificada de cinco vozes. A melodia neste Tema Coral B é diferente, portanto por este motivo opta-se em dizer que há temas corais diferentes.

Parte 2: nesta **parte 2** deste **compasso 2** o micro-desenvolvimento vai com base até a quarta nota da melodia coral. Nos mesmos moldes do compasso 1, mas

[8] 'pré-cluster' uma formação qualquer que não caracterize um tríade perfeita, mas um tríade de segundas menores, atribui-se aqui tal classificação.
[9] PERSICHETTI, Vincent. 1961, p.128 – "cluster": "Quando uma passagem está dominada por acordes de segundas, dispostos predominantemente sem inverter, de tal maneira que a maioria das vozes estão distantes de uma segunda, esses acordes chamam-se 'clusters'".

salvo algumas diferenças. A célula rítmica agora é composta de seis notas ascendentes (seis fusas em sextinas: três pela mão esquerda e três pela mão direita). A célula rítmica é iniciada a partir nota da melodia de cada acorde do coral do **Tema B**. O material musical é firmado na utilização de segundas (célula 1 com segundas menores; célula 2 com segundas maiores e menores). Esse micro-desenvolvimento da parte 2 deste compasso 2 vai até a quarta nota do Tema Coral B (diferente do Tema Coral A que desenvolve as sete notas melódicas do tema).

3) **Compasso 3**: parte 1 (**Tema Coral C)**, parte 2 (micro-desenvolvimento).

Parte 1: esse Tema Coral C está desenvolvido em seis acordes. Continua homofonicamente em cinco vozes (com exceção do último acorde que contém sete vozes: com a inclusão de uma nota mais grave oitava abaixo além da oitava já existente). Melodia e harmonias diferentes em relação aos anteriores outros temas. O caráter de textura é mantido – extratificada (há aqui mais extratificação do que nos outros dois anteriores temas).

Parte 2: nesta **parte 2** deste **compasso 3**, a idéia formante do micro-desenvolvimento inicia também semelhantemente como nas outras partes 2. A primeira nota desta célula (como nos outros Temas), igualmente tem por base a nota melódica do Tema Coral C (dos outros compassos).

4) **Compasso 4**: parte 1 (**Tema D**), parte 2, parte 3, parte 4, parte 5, parte 6 (início da Coda), parte 7 (cont. Coda).

Parte 1: neste Tema D há oito acordes. A textura é homofônica e extratificada. Como no Tema C há defasagens nas oitavas (camadas mais graves do acompanhamento [se é que existe caráter de acompanhamento melódico]).

Parte 2: esta parte integra aqui 6 conjuntos rítmicos de fusas que expressam as possibilidades ornamentais em saltos de terça e a relação de segundas formando idéias de ornamento (trinado, bordadura) bem como as ordens de tétrades e toda relação com escala.

Parte 3: nesta parte o micro-desenvolvimento caminha para o objetivo de adquirir níveis maiores de ampliação do conceito da segunda menor. O analista poderá indicar que há bordadura. Estará correto se disser que há cromatismo, se disser que há ornamento, se disser que há escala cromática. A discussão musical está em torno do material de segunda menor. Há nesta parte (nas duas mãos) cinco grupos de fusas.

Parte 4: nesta parte acontece semelhante trabalho que é uma extensão do discurso da parte 3 deste grande compasso, que está separado em partes por barras de linhas tracejadas de compasso.

Parte 5: representa o clímax dessa ordem de procedimento e arrumação dos materiais musicais – as segundas. Aqui existem sete grupos de fusas. A parte mais extensa desses micro-desenvolvimentos das partes desse **compasso 4**.

Parte 6 (Coda): aqui o compositor interessado no aspecto da indefinição inicia a Coda, onde deveria ter uma barra de compasso simples, mas ele prefere manter a barra tracejada, norteando assim sua discussão musical tanto da grande forma como da micro-forma que pode representar ou transmutar-se no ideal da grande forma. Veja que 'as partes' aqui dos compassos, poder-se-ia receber classificações como 'sub-compassos'. Veja-se que tais 'sub-compassos' contêm os desenvolvimentos que podem ser representados em uma frase ou período, como ocorrem na tradição musical tonal

(lembre-se dos desenvolvimentos da forma sonata). Parece-se que aqui o autor quer colocar em discussão o conceito de desenvolvimento aplicando às ‘micro-formas’ (sub-compasso, compasso) status de grande forma.

Essa **parte 6** contêm em espírito de rememoração a estrutura inicial do Tema Coral A (somente três acordes: ou idéias de acordes – sendo o último acorde explícito e não extratificado – Em, Dm(omit5)/C, A).

Parte 7 (Coda de material de parte): idéia de material da parte 2 do compasso 2. Uma relembrança. Por isso intenção de Coda.

5) **Compasso 5**: parte 1 (cont. Coda), parte 2 (cont. Coda).

Parte 1: contém material variado mantendo a melodia como na **parte 6** do compasso anterior.

Parte 2: há a repetição exatamente igual do material da **parte 7** do compasso anterior.

6) **Compasso 6**: parte 1 (cont. Coda), parte 2 (fim Coda).

Parte 1: novamente o material do **Tema Coral A** vem de forma transmutada mantendo-se a melodia assim como na Coda (iniciada na **parte 6** do **compasso 4**); mas enquanto que a harmonia é novamente variada para concluir a peça.

Parte 2: é uma extensão do material de coda. Visualmente é uma parte 2 deste compasso. Uma fusão, ou indistinção entre parte 1 e parte 2. O que é próprio deste *Poesilúdio* - indefinir a forma, ou os aspectos formais. Por isso se discute poeticamente a própria forma musicalmente colocando em indefinição, colocando em confronto as formas e suas micro-formas.

Neste *Poesilúdio* ocorrem questões de forma, espaço e tempo – a ausência de formula de compasso e demonstrações de figuras longas (mínimas) contrastadas com figuras rápidas (fusas). Uma representação por “word-painting” das “formiguinhas” através dos pré-clusters e células rítmicas-melódicas baseadas em 2[a].s menores – atributos da *expressividade intervalar*.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

1) O desenvolvimento dos temas harmônicos deste *Poesilúdio* está performado nos atributos da *expressividade intervalar*. Este exemplo abaixo demonstra com precisão a importância constitutiva do intervalo de 2[a]. menor como estrutura de coesão, mas sobretudo demonstra a importância da lógica intervalar na constituição da estrutura. Observe-se:

Figura 28 - figuras rítmicas representando pictoricamente (‘word-painting”) as formigas com acompanhamento

de um ‘pré-cluster’ – estrutura de segundas menores. A *expressividadade intervalar* no plano de verticalidade (‘pré-cluster’) como na estrutura superior que está numa disposição horizontal.

2) Os intervalos de 2[a].s maiores e menores como material musical base, podem ser encarados como as diversas possibilidades do intervalo - cromatismo, bordadura, tetracordes escalares (**partes 2, 3, 4, e 5** do **compasso 4**), assim tais intervalos apresentados em figuras mais rápidas estabelecem-se como estruturas

contrastantes às estruturas tonais do tema harmônico coral apresentadas em figuras geralmente de mínimas.

c. 4 – parte 3	Desenvolvimento - cromatismo x $2^{as.}$ m (caráter de trinado)				
(5) (16) *Sistema 9*					(2) (16)
2ª. M , 2ª. m,2ª.m	**2ª. M , 2ª. m,2ª.m**	**2ª. M , 2ª. m,2ª.m**	**2ª. M , 2ª. m,2ª.m**	**2ª. M , 2ª. m,2ª.m**	**cromatismo**
fá5sol5láb5sol5	**Fá5sol5láb5sol5**	**fá5sol5láb5sol5**	**fá5sol5láb5sol5**	**fá5sol5láb5sol5**	**ré6réb6do6réb6 ré6réb6do6réb6**
solb5fá5mi5mib5	**Ré5réb5do5si4**	**sib4si4do5réb5**	**ré5mib5mi5fá5**	**solb5fá5solb5fá5**	**mi6mib6ré6mib6 mi6mib6ré6mib6**
Cromatismo desc.		**cromatismo asc.**		**cromatismo**	**2ª.m**

Diagrama 9 - possibilidades da *expressividade intervalar* com segundas evidenciando confronto de conceitos entre conceito de grau conjunto e cromatismo.

A representação do confronto compreende o pensamento vertical (homofonia, estruturas acórdicas, ‘pré-cluster’ (superposições interválicas de segundas-menores), barras de compasso; voz contra voz; altura contra altura; textura e estratificação de vozes/graus das harmonias) e o pensamento horizontal (melodia, nexo de vozes de um coral de cinco vozes, relações motívicas em grupetos das melodias perpassando ou indefinindo-se entre grupetos e ou incisos motívicos, desdobramento horizontal do ‘pré-cluster’).

Alguns aspectos de indefinição e crítica formal

Questões de indefinição e crítica afloram sobre a forma. Se não há barra de compasso, tão específica, se a arrumação rítmica fica mais agrupada como em módulos; e se não há fórmula de compasso – então por esse proceder estabelecem-se vários aspectos de indefinição e dúvida quanto a padrões formais que são procedimentos propositados e uma postura poética que crítica a tradição musical. Estabelece-se então

uma certa dificuldade de se determinar numa análise visual, a relação estanque que a barra de compasso e a forma pode proporcionar às medidas das estruturas de material, entendidas na música tonal como estruturas de frase e período.

1) Ampliação da indefinição e imprecisão através da forma. Ampliação da ambigüidade formal através da interseção de áreas que são separadas por linhas tracejadas de barra de compasso, onde deveriam conter áreas separadas por barra de compasso simples (parte 6 e parte 7 do compasso 4 – o início da Coda).

coda – parte 1 do A (elementos do coral) contraste entre unidades de tempo: 4 e 8		
A (8) 3 vozes (m.d.) – coral (4) parte 1 do tema em 3 mínimas consecutivas (sol,fá, mi) espaço x tempo *Sistema 11* coral x idéia de textura	citação de elemento da variação de A (7) pergunta (m.e) + resposta (m.d.) (8)	
sol3 fá3 mi3	Sol4 lá4 sol#4	
Em(omit5) Dm(omit5)/C A		fá4 mi4 ré#

c. 5 (Coda) c. 5 – parte 2

coda – parte 1' do A		
variação harmônica A' (11) 3 vozes (m.d.) – coral (4) parte 1 do tema em 3 mínimas consecutivas (sol,fá, mi) *Sistema 11*	citação de elemento do desenv. A (4) pergunta (m.e) + resposta (m.d.) (4) *sistema 12*	
sol3 fá3 mi3	sol4 lá4 sol#4	
Eb(omit5) Db7+(omit5)/C Am		fá4 mi4 ré#

c. 6 (Coda) c. 6 – parte 2

Coda – parte 1'' do A - regularidade x irregularidade de compasso			
variação harmônica A'' (11) 3 vozes (m.d.) – coral (4) parte 1 do tema em 3 mínimas consecutivas (sol,fá, mi) *Sistema 12*	extensão (8) pergunta (m.e) + resposta (m.d.) (4)		
sol3 fá3 mi3------ ----	------------------------		mi#3
G/D Bsus(addb9) Em(b5)---- ----	Em(b5)-------(C#o)-------		(mi#2,si2,mi#3) vert.
		do#1 do#0	C#7(omit5)

Diagrama 10 - antecipação da Coda na estrutura de compasso ainda não anunciada pela barra simples de compasso.

2) A forma se ‘deforma’ a serviço dos materiais musicais que estão contidos dentro da forma. Os materiais musicais que representam as “formiguinhas” têm trânsito incerto, impreciso, improvável, sem controle sobre as superfícies de um chão qualquer, um móvel ou um objeto; e daí é como se esses materiais que representam as “formiguinhas” ‘escorressem’ da própria forma, e buscassem outros caminhos a procura de alimento. Assim os materiais das ‘partes 2’ que são os ‘micro-desenvolvimentos’ (e representam as “formiguinhas”), e que conjuntamente com os Temas Corais quando na Coda intersecionam outra região que não é a Coda. Mas a existência de material em caráter de Coda nessa região não especifica como Coda (compasso 4 – parte 6 e 7) – neste trecho formalmente estabelece-se para o analista habituado em classicismo e romantismo, uma possível dificuldade. Mas, eis que isso já de propósito é pensado pelo compositor a fim de criar uma base, uma linguagem ao que lê a partitura, ao que analisa – aspectos de indefinição e ambigüidade formal. Há uma motivação externa para a construção do *Poesilúdio n.º 4* (o quadro da pintora Berenice Toledo), uma maneira de representar de forma imagética/pictórica na própria imagem da partitura que arruma as notas num visual que assemelha-se às “formiguinhas” que a pintora elucidou e pintou em seu quadro – o compositor pinta na partitura o som representando “as formiguinhas” em sua música – “word-painting”.

3) No processo do c. 3 (partes 6 e 7) há a aplicação da técnica da 'defasagem' (deslocamento de materiais geralmente previstos em seções ou partes pertinentes).

c. 3

tema coral C (tema harmônico-melódico)					
(6) (4) *sistema 5*	3 vozes (mais agudas) + 2 vozes (graves em oitavas defasadas) tema em 5 mínimas consecutivas				semibreve do
Am(omit5)	Ab(omit5)	Dsus4(7)omit5	F#m(omit5)	Fsus4(7,9)(omit5)	Cm7(add3M)
Sol2	fá2	mi2	ré2	do2	
Sol1	fá1	mi1	ré1	do1	
		Idéia de C			do0

Diagrama 11 - defasagem das oitavas provocando nova relação com a estrutura acórdica superior; relação de indefinição com vistas a provocar novo sentido harmônico a despeito do outro sentido na sobreposição anterior.

Neste *Poesilúdio n.º 4*, há a reestruturação de conceito e valoração do compasso, com sua elevação de tratamento de pequena forma (micro-forma) a termos de grande forma, em Almeida Prado o 'compasso' é elevado à importância de 'grande forma' – haja visto que o analista desta pesquisa adota o termo 'sub-compasso' para delinear a parte menor que é criada dentro do espaço de um compasso).

> "O *Poesilúdio nº4* é o mais genial do primeiro ciclo. A Berenice Toledo fez um quadro em que havia formiguinhas (pintadas) andando... Tem um coral, depois as formiguinhas imitam, respondendo "insetamente". Isso só pode ser analisado com a teoria dos conjuntos. No final, há uma Coda, mas interrompida, igual à que Beethoven fez na Sonata Appassionata" (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, 78).

Síntese Analítica:

1) predomínio dos intervalos de segundas neste *Poesilúdio*;

2) “word-painting” através das variações dos diversos temas corais em segundas menores;
3) idéia formal a partir de um conteúdo por sistemas; existência de ‘sub-compassos’;
4) obra discorrida em 6 compassos; compassos alargados - conteúdos alargados.
5) Coda imprecisa; esperada na conclusão da peça, mas iniciada em local não esperado, e antecipando a barra de compasso (não tracejada).

Poesilúdio n.º 5: passacaglia, camadas, defasagem e colagem

Este *Poesilúdio* é uma passacaglia[10](Almeida Prado 2002, apud Moreira 2002, p. 129). Uma *passacaglia* em ostinato, num contínuo que utiliza o material de um modo Eólio sobre um pedal em Si bemol, que articula um movimento sempre contínuo e descendente até cumprir toda a escala de Si bemol menor.

Há uma linha de contraste que continua sendo ampliada através de outros acordes que são pertencentes a outros modos. Na Seção B, o autor articula com os materiais numa técnica de 'defasagem', mas numa ordem vertical de material contra material. Pode ser nota contra nota de um outro modo, ou harmonia, ou intervalo que evidencie sobreposição, numa ordem contrastante. Os intervalos são alocados de uma maneira que alcancem possibilidades timbrísticas condizentes com a poética transitiva entre sistemas de Almeida Prado.

Aspectos de *expressividade intervalar* são explorados na Seção B (vide c. 17), num plano horizontal, ao ser apresentada a nota Do2 e logo em seguida o Do#2 – já existe uma linha expressiva através de confronto destas alturas, mas uma indefinição quanto à esquema tonal.

1) **<u>Seção A</u>**: (c. 1-11: *passacaglia* – em Eólio de Sib)

[10] "Passacaglia": "A *passacaglia* aparece ter originado no século XVII na Espanha (iniciou-se como o "pasacalle"), um improvisação breve (normalmente pouco mais que alguns arranhos rítmicos dos acordes de uma de uma cadência) que os violonistas jogaram entre as estrofes de uma canção, um pouco da natureza de um remendo. **O termo vem de "pasar" (passar: caminhar) e "calle" (rua), derivando possivelmente de desempenhos ao ar livre ou de uma prática de músicos populares levar alguns passos durante estes interlúdios.** As primeiras referências para "pasacalles" aparecem em literatura espanhola em aproximadamente 1605; [...] comumente é elaborada assim em termos de cadência: I-IV-V-I (ou uma elaboração descendente dessa cadência [...]Algumas *passacaglias* estão tipicamente na forma de contínuo, uniu variações em cima de um baixo que pode estar em variação considerável". ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians*** (2001).

Do c. 1-6 está a parte 1 da Seção A em Si bemol menor, propondo o desenvolvimento no modo Eólio. A *passacaglia* numa apresentação que se repete em compassos de 7 tempos (todas as notas em ordem descendente apresentam o modo Eólio de Si bemol). A melodia segue no modo Eólio, mas sem apresentar o 6.º grau (Solb); no final do sexto compasso há uma mudança de modos por uma linha harpejada de uma lógica de intervalos de quartas.

Do c. 7-11 (ainda a *passacaglia* em Eólio de Si bemol) a melodia está num terreno modal, num Jônio de Do (e ou menor melódico de Dó (c. 12). Uma dada intenção de indefinição quanto ao centro modal, e ou tonal: Do maior ou Do menor. Estabelece-se um trânsito, um caminho, e não um centro modal/tonal. Uma indefinição estabelecida; para tanto logo segue-se no compasso 13 um B7+/F# - um acorde que quebra o entendimento de nexo tonal.

Intersecionando a isso, no compasso 11 a *passacaglia* que era de sete tempos, passa para cinco tempos e daí em cada compasso subseqüente (11, 12 e 13) a ordem motívica da *passacaglia* encontra-se numa plataforma de acordes diferentes que ora se relacionam por ordem seqüencial de um Eólio de Lá (Am,G, e F). Cada acorde desenvolve internamente seu material em 5 tempos de semínima (5/4) no mesmo processo anterior da *passacaglia*. O material é desenvolvido nestas plataformas modais (veja-se que Am: Menor melódico; G: Jônio em Sol; F: Lídio em Fá).

<u>Seção B</u>: (c. 14-19; **parte1**: c. 14-16 - **parte 2**: c. 17-19)

São seis compassos constituídos por uma disposição de ‘defasagem’ temporal. Os sete tempos retornam nesta seção.

<u>Parte 1</u>: pode-se atribuir a esta seção um caráter de ordem contrapontística. As vozes como numa fuga são representadas por '**camadas'** que contém espécies de materiais musicais básicos (**camada 1** [voz 1] = melodia/ um certo tema em oitavas; **camada 2** [voz 2] = modo em contraste e ambigüidade interna; **camada 3** [voz 3] = também em oitavas em caráter de baixo num certo centro).

	c. 14	**c. 15**	**c. 16**
camada 1	Jônio de Si		
camada 2	Jônio de Mi		
camada 3	Mixolídio de Mi		

Tabela 8 - modos dos materiais nas camadas em defasagem.

Em termos de ambientes modais a camada 1 se contrasta com a camada 2 no aspecto altura (camada 1 e camada 2 tem gênero modal similar; enquanto que a camada 3 contrasta com a camada 2 no aspecto gênero (sendo a altura/tom similar a camada 2).

<u>Parte 2</u> da Seção B: igualmente a estratégia (plano composicional) é de desenvolver em camadas (vozes) numa ordem de contraponto de materiais. A **camada 1** (voz1) tem elementos de ordem melódica; desenvolve-se com um série de 8 sons sem se repetir (como numa série dodecafônica); mas, em contrapartida tem uma organização que lembra (não define, mas parece) algo em torno de um acorde de D/F#, mas que contém alguns pares de opostos (Mi versus Mib; e Fá# versus Fá) – intrisicamente na estrutura serial/tonal há uma conceituação de contraste que é propiciada pela *expressividade intervalar*; obviamente para questões que se atinam em utilizar intervalos ou disposições de materiais que não concedam afirmação do sistema tonal. Na **camada 2** (voz 2) [c. 17-18] há uma escala ascendente num centro tonal de Lá, mas que contém na

seqüência – tanto o Do como o Do#, causando novamente aspectos de *expressividade intervalar*. A ocorrência destes aspectos de *expressividade intervalar* serve ordens de contraste e de ambigüidade. Dentro da camada 2, no compasso 19 há presença de uma escala indefinida (Frígio/Eólio de Mi: indefinição pela existência do Fá e do Fá# logo sem seguida). A **camada 3** tem uma unidade seqüencial a partir do compasso 17 e vai até ao 19, tendo elementos de uma escala que pode ser explicada semelhantemente ao processos dos Modos de Transposição Limitadas de Messiaen (lembrando que este modo aqui não é igual a nenhum dos sete modos apresentados por Messiaen). Esse material em oitavas (na linha de baixo), está ideologicamente disposto sob o método de segundas de Messiaen. A representação de 2ª.s menores de Almeida Prado está assim disposta: 2.ª+<, 2.ªM, 2ª.m, 2.ªM, 2ª.m, 2ª.m, 2ª.m. Há aqui nesta construção deste modo, ou escala octatônica uma linha contrastante propiciada *expressividade intervalar*, onde tal escala começa em Si bemol e termina em Si. Para uma afirmação tonal há dificuldades, assim Si bemol e Si são contrastantes e lança-se indefinição também – qual o centro? Inexiste. O resultado é exatamente esse que o compositor intenta.

Outra interpretação possível é entender que esse trecho, explicita no espaço: Sib – Ré – uma nota que não aparece, mas que pode então ser validada como um possível Do. Não aparece na execução do trecho. Essa não aparição é estabelecida como a omissão de um grau de um modo, indicando assim uma indefinição, uma ambigüidade. A omissão de um grau de um modo torna-se numa outra faceta da *expressividade intervalar*. A inexistência de uma unidade sonora possibilita outras relações da estrutural intervalar com outras possibilidades de centros e ou definições ou indefinições de nexo tonal ou não.

3) **Seção A**’: (seção como Coda) **– [parte 1**: c. 20-29; **parte 2**: c. 30-40]

Parte 1: c. 20-25 está desenvolvido num centro de Ré (Jônio de Ré). A *passacaglia* aqui tem 6 tempos. Do c. 26-28 tem o centro em Sib (Eólio de Sib). No compasso 29 há uma cadência de três acordes significativos (sobreposições acórdicas – entidades harmônicas diferentes). Tal cadência (“colagem[11]”: inserção de um módulo seqüencial harmônico) irá sempre intercalar o material que integrará a Coda a partir de então.

compasso 29

acorde 1	acorde 2	acorde 3
Asus4(7)	Bm7(b5)	B(sus) add b9
Em/B	Ebsus4/Bb	Asus4

Tabela 9 - modos dos materiais nas camadas.

<u>Parte 2</u>: poder-se-ia dizer que a Coda já teria iniciado no c. 20. Mas prefere-se especificar aqui neste c. 30. A *passacaglia* retorna com sete tempos como no início e o Si bemol menor continua estendido desde o c. 26. Salvo quando a cadência acima ocorre como material inserido, que separa, que interrompe, mas que ao ser recorrente ele passa a ser entendido como uma variação do conjunto da Seção A primeira, e aqui de fato estabelece-se no mínimo uma Seção em A’, que ora como aqui se estabelece como uma Coda, justamente por esse material inserido – módulo harmônico em forma de colagem, material inserido, material diferenciado. É como se o compositor quisesse incrementar um trecho frasístico semelhantemente como se faz para incrementar uma entidade acórdica buscando associar “ressonâncias superiores” do acorde de Messiaen. Mas, eis que tal

[11] “colagem”: “A colagem é uma técnica não muito antiga, criativa e divertida, que tem por procedimento juntar na mesma superfície duas ou mais imagens, cada uma de origem diferente da outra”.

gesto, é então ampliado à questões e entidades formais maiores – no caso, inserir um módulo cadencial de acordes superpostos em trecho de uma *passacaglia*, como se dá do c. 30 ao c. 40.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

Especificamente neste *Poesilúdio n.º 5* há a aplicação da técnica de composicional por ‘defasagem’. Essa ‘defasagem’ pode ser entendida numa técnica de contraponto. É um contraponto moderno na ótica da poética do “ecletismo total” de Almeida Prado (Grosso, 1997, p.194).

Na Seção B há a aplicação clara dessa estratégia, tanto que na partitura o autor separa os materiais em três camadas (três pentagramas). Em *Poesilúdios* anteriores claramente a ‘defasagem’ é aplicada igualmente na estrutura formal. *(Poesilúdio n.º 2:* motívica/frasística*; Poesilúdio* n.º 4: frasística/secional).

A ‘defasagem’ ou a entrada de materiais, como se fosse a entrada de uma referida voz (camadas) em um determinado contraponto provoca a entrada de materiais que provocam diferentes situações sonoras. Essa diferenciação contribui para campos inusitados de timbres, possibilidades de inovação causadas pelos novos encontros de alturas, organizações modais.

1) Inserção de materiais musicais modulares, como aspecto de “colagem” nos compassos 29, 33 e 36 no interior do terreno da *passacaglia* (cada módulo aparece na métrica de seis tempos – contrafazendo a *passacaglia* que contém sete tempos). Aspectos, técnicas, e conceitos de outras artes. A própria “colagem” é utilizada nas artes plásticas como técnica de inserção, técnica

textural, técnica de intertextualização, técnica de citação, técnica de inserir uma imagem, ou uma base material oriunda de outra constituição material, outra conformação temática. Portanto, as ocorrências nos compassos supracitados acima acontecessem com um mesmo material (contudo idêntico). É uma repetição, uma recorrência, mas uma "colagem".

Neste material da "colagem" há uma inserção na segunda estrutura acórdica, uma sobreposição, uma aplicação de intervalos que estão sob a *expressividade intervalar* acontecem

Figura 29 - trecho da *passacaglia* com colagem como recurso de contraste de materiais; *expressividade intervalar* no segunda estrutura acórdica da colagem.

2) No campo do procedimento composicional se tem a estratégia de desenvolver camadas na Seção B, como se fossem entradas das vozes de um contraponto. Idéia retirada em um gênero estilístico, re-formatada e adequada à poética contemporânea da música do Século XX. O compositor busca nos diversos sistemas musicais modais/tonais, a base e subsídios para composição; técnicas e procedimentos podem ser utilizados de maneira livre para a sua poética: "o ecletismo total" – uso livre de materiais dos diversos sistemas musicais. Na própria Seção B a utilização nos compassos 17, 18 e 19 de uma referência às oitavas no grave que pode parecer uma série de oito sons de uma série dodecafônica. O resultado desta defasagem de materiais resulta numa disposição hábil para que relações de múltiplos contrastes se configurem servindo às questões da *expressividade intervalar*.

Figura 30 - conjunto de casos em contraste da *expressividade intervalar* (nota contra nota; superposição de modos, intersecção entre modos).

3) No compasso 37 estabelece-se na estrutura acórdica (no setor mais grave) um complexo harmônico pelas notas Sol0, Lá0 e Réb1 somando-se a um acorde de Si bemol menor. Mas, o fato que deve ser ressaltado é a parte grave do acorde (Sol0, Lá0 e Réb1); tais notas têm um formante que implica

numa observação mais atenta. Enarmonicamente o Réb pode ser Do# daí pode-se ter na escrita dois tipos de trítonos somente por esse arranjo escritural. Se for Sol/Réb uma resolução tonal para um centro de Láb (podendo ser Maior ou Menor, tanto a escala como o acorde: independe); mas, por outro lado se Sol/Do# daí pode-se ter uma resolução modal/tonal para outro centro Ré (M ou m). Disposições de escrita que interferem e contribuem para ordens da *expressividade intervalar*.

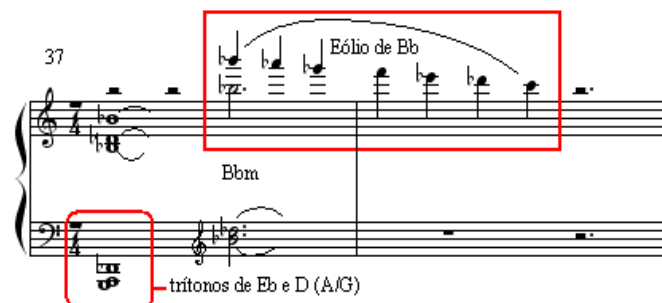



Figura 31 - Fig. 33 - dubiedade e indefinição: trítono de Eb que pode levar ao centro tonal de Ab; mas enharmonicamente podendo ser um A/G que leva ao centro de Ré.

4) Na própria Seção B a utilização nos compassos 17, 18 e 19 de uma referência das oitavas no grave que podem parecer uma série de seis sons de uma série dodecafônica (se não fosse a repetição do Lá# por já existir um Sib). Mas, podem ser um modo criado pelo compositor a “la Messiaen” (uma certa referência aos Modos de Transposição Limitada). É serial? É “modal a la Messiaen”?

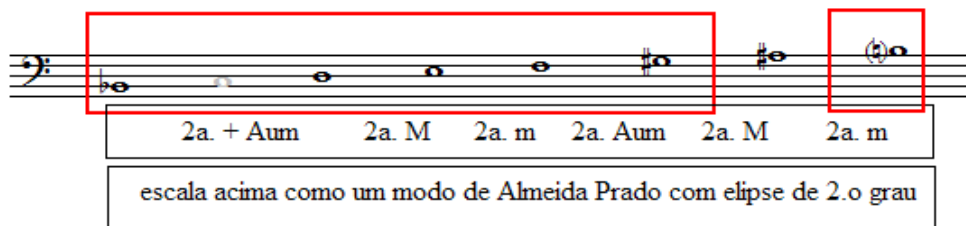



Figura 32 - disposição de um modo de Almeida Prado (c. 17-19).

Duas possibilidades podem ser atribuídas dessa disposição escalar com hipotéticas vinculações:

a) um modo que Almeida Prado conjectura sobre o modelo de Messiaen e seus Modos de Transposição Limitada, imitando o sistema de escala que é regido por uma ordem seqüencial entre as alturas do modo, utilizando diversos tipos de segundas (da segunda menor até à segunda mais que aumentada);
b) assim como um outro tipo de modo, onde Almeida Prado dispõe uma dada escala com omissão do 2.º grau.

5) No segundo acorde do módulo da colagem na Seção 3 (A), o acorde mais grave relaciona três notas (Sib, Mib e Sol#) – aqui o compositor poderia ter escrito um Láb, mas preferiu assim, por ater-se às questões de aplicar ambigüidade. Assim, minimamente eis aqui aspectos de ambigüidade. A terça do acorde aumentada, onde mais comumente de acordo com a teoria tonal o acorde seria Ebsus4/Bb. Mas, tal acorde não o é assim. Portanto tal acorde não está situado nem no tonal, nem no modal, nem no serial, talvez num atonal. Mas seria num tonal novamente? Eis a imprecisão. Eis a

ambigüidade por escrita. Trata-se de uma acorde quartal. Mas, o senso de indefinição é intencional.

Figura 33 - acorde quartal, mas escrita em dubiedade.

6) Na Seção A, e novamente na repetição da Seção A como Coda, há um outro detalhe que ocorre na linha melódica (enquanto que na *passacaglia* ocorre em todos os graus do modo de Si bemol menor), há uma ausência, uma omissão de um grau do modo (quando este desenvolvido pela melodia). O Solb não ocorre nem uma vez sequer na melodia quando ela utiliza somente o ambiente de Si bemol menor. Havendo uma exceção no compasso 39 - na conclusão da peça. Aí, então acontece o Solb. É como se então com a aplicação do grau que faltava na estrutura superior, aí sim o compositor aplica a cadenciação, fazendo ressurgir o grau de Sob que faltava no discurso do modo, da melodia, e da própria peça. A 'cadência pela aparição'. Aqui não pelo conceito-relação: dominante/tônica. Mas pela 'relação contrastante' da omissão (que é um aspecto da indefinição gerando ambigüidade).

A sedução da liberdade, de voltar se quiser, mas de ir a qualquer sistema livremente se assim o desejar, assim o faz Almeida Prado.

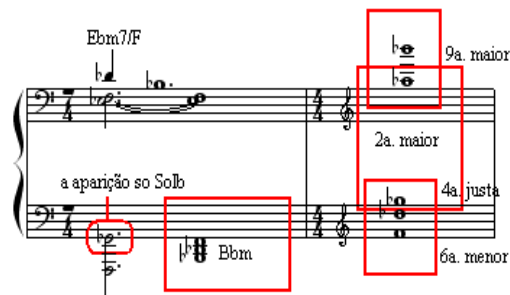



Figura 34 - a aparição da nota Sol bemol no material cadencial; o Sol bemol sempre esteve excluído do material superior, quando este baseado em Si bemol menor (ou Eólio).

> "O *Poesilúdio nº5* é uma *passacaglia*. Uma *passacaglia* de sete tempos, que vira em seis. Só me dei conta disso depois que conversei com a Maria Lúcia Pascoal e ela me disse que vocês haviam descoberto isso. Passados dois anos, em 1985, resolvi continuar, mas queria que fosse algo além de *Poesilúdios*. Seriam mistérios. Existem as Noches de los Jardines de España do Manuel de Falla, que são situações de jardins oníricos. E as noites na Espanha têm um sentido muito místico por causa de São João da Cruz – a noite da alma, na qual você tenta imaginar Deus no escuro da noite, mas não consegue vê-lo. Tudo isso formou um amálgama e eu continuei os *Poesilúdios* com "Noites". O segundo ciclo é muito mais revolucionário do que o primeiro. Os *16 Poesilúdios* nunca foram tocados. Você está fazendo a estréia dessa obra, sabia?" (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 78).

Síntese Analítica:

1) uma *passacaglia* que tem um eixo em Si bemol Eólio, mas logo em sua segunda parte tem um o material superior em outras referencias de acordes sobre o contínuo Eólio em Si B; sendo que na Secção B, as sobreposições são em três níveis de materiais: organiza-se em outros acordes – modos, outros centros;
2) utilização de "colagens" na Seção da Coda;
3) formalmente um ABA; uma Secção B é modulante ou de estruturas diferentes sobrepostas, relembrando um contraponto de ordens materiais em diferentes alturas (ou centros).

Poesilúdio n.º 6 : módulos motívicos, a transcendência na ‘micro’ e ‘macro forma’

Neste *Poesilúdio n.º 6* certos tratamentos de conteúdo e forma são recorrentes; são até ampliados ou reforçados quanto à idéia de discutir as possibilidades dos materiais musicais como expressão da música contemporânea. O *Poesilúdio n.º 6* é baseado em arpejos com vistas a reproduzir o instrumento musical *koto* da cultura japonesa. Esta peça é dedicada ao artista plástico de descendência japonesa Noburu Ohnuma, que pintou o quadro “*Noites de Tókio*” onde tal tema motiva o compositor dos *Poesilúdios* a também compor para essa mesma temática do título.

1) **Parte-Compasso (1)**: c. 1 (quatro sub- partes = quatro ‘sub-compassos’).

Consiste de um ‘macro-compasso’ que pode ser dividido em partes micros, que já no *Poesilúdio n.º 5* é chamado de ‘sub-compasso’. Neste ‘macro-compasso’ há quatro ‘sub-compassos’ onde cada ‘sub-compasso’ contém módulos com quatro ordens de materiais musicais. Podem ser quatro ordens motívicas. Este compasso contrasta com a próxima estrutura formal – uma frase construída sobre um ostinato.

Sub-compasso 1: elemento motívico 1

Uma ordem motívica que indica o acorde de Ab7+(add#4)/D. Arpejo desenvolvendo a essência dessa composição acórdica. Há aqui uma construção por uma lógica de quartas justas. Há intercalação de quartas nas quatro primeiras gradações de altura; com exceção do Mib mais agudo deste motivo.

Sub-compasso 2: elemento motívico 2

Outra ordem motívica, num outro tipo de textura por alturas que resulta em formação de uma camada mais contínua, mas construída na disposição da *expressividade intervalar* que organiza as estruturas acórdicas. Pode-se perceber na disposição destes intervalos a concepção da essência do acorde de: Gsus (b9) – a ausência da terça.

Sub-compasso 3: elemento motívico 3

Neste módulo motívico há um desenvolvimento de uma melodia que é repetida em eco pela parte grave com figuras curtas – em staccato (mão esquerda). Está baseada tal melodia no modo Lá bemol Lídio (podendo ser no Ré Lócrio – assim, tanto em um modo como em outro - sem a presença da nota Si bemol). Espelha em parte a disposição do acorde de Ab7+(add#4)/D do 'sub-compasso 1'. Aqui o desenvolvimento é mais melódico e escalar do que a idéia de um determinado acorde arpejado do compasso primeiro.

Sub-compasso 4: elemento motívico 4

Neste último módulo o acorde é privilegiado como material motívico. É a elevação de uma inflexão só na ordem horizontal. Mas eis que a valorização está na ordem de vários eventos que ocorrem no sentido vertical. Várias alturas que se sobrepõe e formam as sobreposições de duas lógicas de harmonia. Essa valorização dos eventos verticais é importante e é com essa estratégia de dar 'status' de motivo para um acorde/uma estrutura sobreposta acórdica que o compositor trabalha. O último material motívico é o acorde sobreposto de Ré sem 3ª. com uma 4ª. diminuta [Dsus(b4)] sobre um 'extrato harmônico' de Mi

menor com 5ª. omitida mais uma 8ª. diminuta [Em(omit5)b8]. O compositor estabelece o valor de uma estrutura que está numa lógica sobreposta; está em 'extrato' – por omissão de grau(s) nas suas partes (acordes) sobrepostas - sua estrutura acórdica apresenta-se em sua essência.

2) **Parte-Frase (2)**: (c. 2-12)

Esta frase está na parte como um segundo material, justamente para contrastar em conceito com a 'parte-compasso 1'. Vale aqui a premissa de que o compositor não somente contrasta conteúdos, mas aplica contrastes na forma. Apresenta-se um compasso com caráter de 'macro-compasso' dando idéia de frase quando não é. Mas assumindo a intenção de contrastar 'compasso' e 'frase'. Existe um ostinato no acompanhamento que contém uma estrutura rítmica-harmônica que se repete; o acorde é Em7xE7(omit5) – trata-se de uma ambigüidade estabelecida por aspectos de escrita. Uma enarmonia entre o Lá bemol e o Sol sustenido causando indefinição quanto à tonalidade, além de que na própria constituição da linha do arpejo do acorde acontece antes a presença da nota Sol que se confronta com o enharmônico Lá bemol - o Lá bemol assume o lugar do Sol sustenido e assim pela presença do Sol se estabelece o confronto maior-menor. Caracteriza-se a *expressividade intervalar* por contraste de unidades sonoras e indefinição por enarmonia dentro do sistema tonal. A melodia neste trecho acontece com um material que percorre o modo Eólio de Dó – havendo supressão do 7.º grau.

3) **Parte 3**: (c. 13-18) – elemento motívico 5 - ('módulos motívicos' – desenvolvimento).

A análise pelo diagrama construído é posterior à análise grafada à partitura oferece uma contemplação de níveis de altura por gradação que são mantidos iguais nos compassos 13 e 15. Um procedimento de resposta acontece como que satisfazendo às perguntas individuais dos compassos 13 e 15.

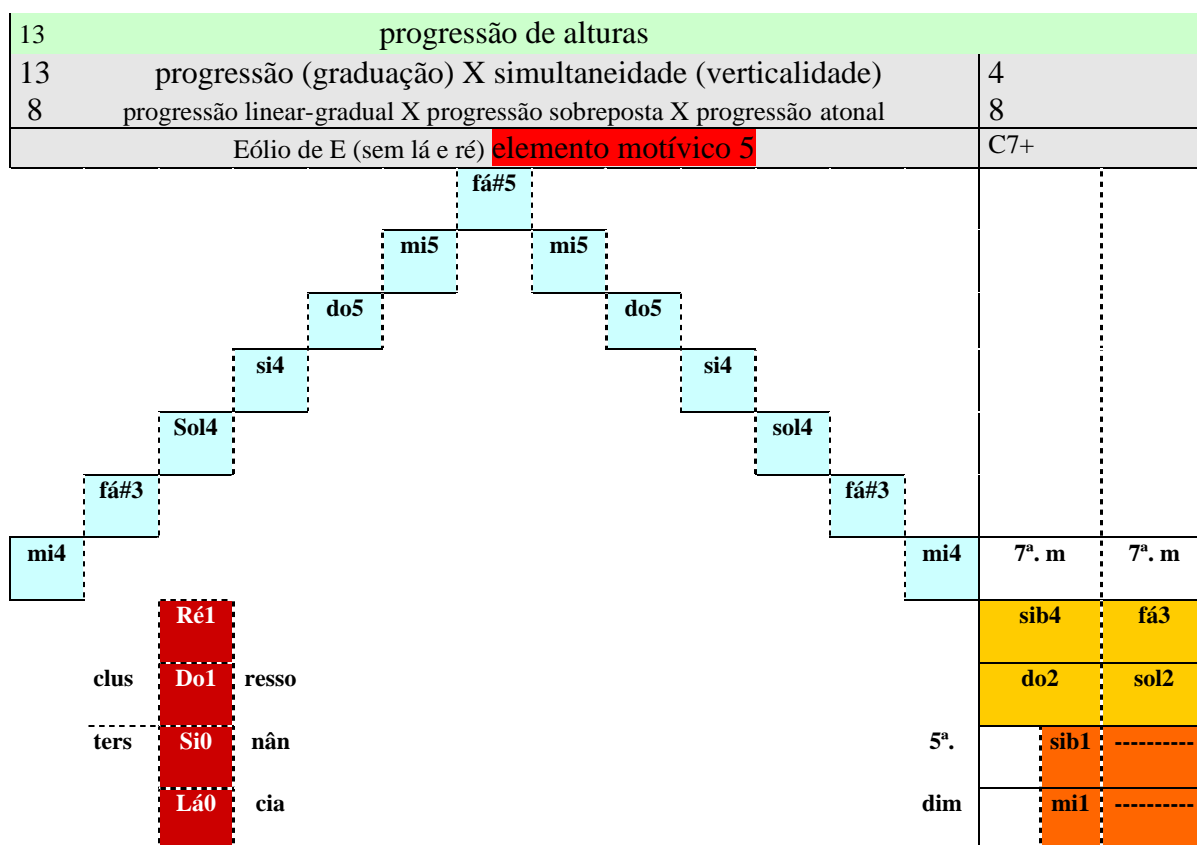



Diagrama 12 – progressão de alturas

É um diálogo de pergunta e resposta. Não tanto com a idéia de tonalismo, mas com a idéia contrastar tipos de materiais. A resposta não vem para satisfazer a pergunta como tonalismo, mas vem para contrastar. As respostas estão sempre nos compassos 14, 16 e 18 – com pontuações que de alguma forma inflexionam a nota e o acorde Do maior. Essas finalizações nesses compassos pares aparecem

sempre variadas. Sutilmente estabelece-se a idéia de modelo fixo versus a idéia de variação. Estabelece-se aqui um confronto (c. 13-14; c. 15-16).

Esta parte contém os motivos que na textura superior trabalha no modo Lídio de Dó. Este modo é exposto sem o 2.º grau (Ré) e sem o 6.º grau (Lá) – presente neste trecho uma indefinição por omissão de graus. Assim pensar-se no acorde: C7+(#11), é pensar-se no critério cadenciação tonal de uma frase.

Mas, pode-se focar mais aspectos de sobre ambigüidade. O módulo motívico, por exemplo dos c. 13-14, eles próprios podem estar em condição de contraste – o compasso 13 contrasta com o compasso 14. Abre o precedente aqui que o c. 13 é o antecedente contrastante (eólio de Mi – sem o 4.º grau (Lá) e o 7.º grau (Ré) de seu c. 14 consequente contrastante (um Lídio de Do ou até um Jônio de Dó).

Quando o acompanhamento entra, ele acontece com estruturas intervalares de 7ª. menor (somente no c. 18 acontece então uma pontuação de uma sétima maior. Em alguns momentos acontecem ‘clusters de quatro sons’ nos compassos que complementam o trajeto para uma cadenciação em C7+(#11) na voz superior (no 4/8; no 5/8 e no 4/8).

4) **Parte 4**: Coda Motívica baseada nos elementos motívicos 1, 2, 3 e 4; com desenvolvimento do elemento motívico 3 na parte final deste trecho.

Esta parte tem um caráter de revisão de materiais que foram apresentados antes. Nos compassos 19 e 20 são apresentados os elementos motívicos 1, 2, 3 e 4. Cada elemento motívico é apresentado em um espaço que tem as mesmas conotações de ‘sub-compasso’. Nos compassos 21 e 22, ocorrem seis jogos de ‘sub-compassos’ sendo três para cada compasso. Cada ‘sub-compasso’ trabalha como um ambiente acorde-modal (módulo motívico). Ocorrem nesses módulos

motívicos uma idéia sempre desenvolvida derivada da a partir do elemento motívico 3. Os três primeiros módulos ('sub-compassos') trazem respectivamente essas harmonias numa ordem arpejo-escalar: Ab7+(add4), F#m7(b5, add4) e F#(b6,9)/A# (sem 4a.), enquanto os três restantes (c. 20) estão assim dispostos sobre esta base: Dsus4(omit 5,7, b9), Dsus4(7, omit 5) e Cm(add4, omit 5, 7) [onde todas essas disposições harmônicas são reforçadas por aspectos intervalares de 4ª. justas.

A primeira Coda que começa no compasso 19, está assim delineada no diagrama abaixo:

19	20	progressão de alturas elemento motívico 1
4 4	(1) (4)	graduação de alturas
superposição harmônica	Cb7+/F	12:8

(20)	elemento motívico 2	21 compasso expandido
(6) (4)	sobreposição de alturas por intervalos extratificados de acorde (compasso expandido)	(12) (8)
Bbsus (b9)		Bm(9) - **(sem mi e lá)**

(21) - 10º. sistema	uníssono (compasso expandido)	
(6) elemento motívico 3 (derivado) (8) uníssono	(7) elemento motívico 3 (derivado) (8) uníssono	(6) elemento motív. 3 deriv.) (8) uníssono
Cm(2,add b6) (sem 4a.)	**Am(2,6) (sem 4a.)**	**F#(b6,9)/A# (sem 4a.)**

(21) - 11º. sistema	uníssono (compasso expandido)	
(6) elemento motívico 3 (derivado) (8) uníssono	(5) elemento motív. 3 (derivado) (8) uníssono	(6 elemento motív. 3 (derivado) (8) uníssono
harm.quart. com centro em ré	**harm.quart**. com centro em si	**harm.quart**. com centro em do

Diagrama 13 - derivações do elemento motívico 3.

5) **Parte 5**: Coda Motívica - elementos motívicos 4,5 e 6 – reapresentações dos motivos.

Como se fosse aqui uma outra parte, um trecho 2, uma outra Coda. A Coda anterior tem em seu final um caráter de desenvolvimento enquanto que esta tem um caráter de reapresentação de material. Estabelece-se então entre essas regiões de codas uma linha contrastante, uma por aspecto de desenvolvimento e outra por aspecto de re-apresentação .

Nesta parte o elemento motívico 4 aparece duas vezes (uma vez no c. 22 e outra já no final desta Coda e da peça – c. 34). O elemento motívico 5 aparece de forma idêntica nos compassos 23, 25 e 27 no que tange ao material antecedente (quando aparece na primeira vez nos compassos 13-16 tem uma terminação quase que cadencial num acorde de C7+), mas agora, o compositor traz um conseqüente deste material motívico que já tinha ocorrido como que embrionariamente no 'grande compasso 1' – um intervalo de quinta diminuta (Mi – Sib) é elevado à elemento motívico-intervalar 6. Tal elemento (conseqüente) é repetido nos compassos 24, 26 e 28. Um jogo de antecedente versus conseqüente que são colocados como materiais diferentes agora, mas que surgiram no mesmo ambiente dos compassos 13 e 14. Agora são contrastados. Desenvolvido o intervalo de 5ª. diminuta sobre outro intervalo diminuto que é o Si-Fá – sendo o Mi-Sib sobrepostos que também se contrastem entre eles próprios. A sobreposição dos trítonos demonstra a utilização destes intervalos numa organização composicional pela *expressividade intervalar*. A sobreposição de materiais estabelece a projeção do contraste que perpassa do plano vertical ao plano horizontal.

Parte 5 – Coda 2

22	23 sobreposição de gradação de alturas	24
(4) (4)	2 progressão (gradação) X simultaneidade (verticalidade) 4 progressão linear-gradual X progressão sobreposta X progressão atonal	elemento motívico intervalar 6
Dsusb4 elemento motívico 4	eólio de mi (sem lá e ré) elemento motívico 5	trítonos

25 sobreposição de gradação de alturas	26
2 progressão (gradação) X simultaneidade (verticalidade) 4 progressão linear-gradual X progressão sobreposta X progressão atonal	elemento motívico intervalar 6
eólio de mi (sem lá e ré) elemento motívico 5	trítonos

Diagrama 14 - a seqüência do elementos motívicos nesta Coda 2.

Do compasso 29 até ao compasso final (c. 35) há um desenvolvimento por ressonância, e está aplicada de forma que a ligadura das notas acionadas pelo arpejo possa perdurar. Assim como ligaduras estabelecidas a nenhuma nota – indicam o pedal de sustentação. O procedimento de ressonância é demonstrado assim por diversas formas de escrita (ligadura; ligadura a nenhuma notação de altura de outra nota). A estratégia é disposta de forma que surjam organizações que consigam elevar outras situações que são descendentes de notas prolongadas (elemento motívico 4 – um acorde no tempo de uma semibreve – com várias alturas simultâneas). A ressonância por ligadura de forma que seja representado um ‘acorde por ressonância’ – estendido numa duração maior.

Assim há confronto e contraste numa demonstração de como é possível chegar por caminhos diferentes a resultados semelhantes. O resultado então, estabelece-se no que se pode chamar de ‘acorde por ressonância’ (horizontalidade) versus ‘acorde convencional (verticalidade). A verticalidade pode se desdobrar também em uma ordem horizontal que pode ser estabelecida pela manutenção do pedal, ou da ligadura, que através da ressonância torna possível a verticalidade de um sentido harmônico de uma estrutura acórdica.

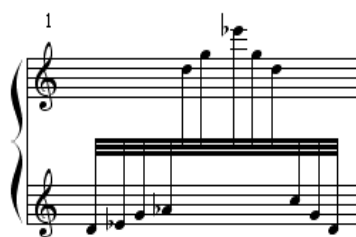
Figura 35 - *expressividade intervalar*, ressonância, verticalidade e horizontalidade.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

Da apresentação dos motivos, ou como colocados no compasso 1, contendo quatro ‘sub-compassos’ e em cada compasso quatro elementos motívicos, estende-se nesta estratégia uma idéia de demonstração, comparação entre os elementos motívicos, uma disposição de contraste. Para os modelos tradicionais de motivo/frase e tema uma estratégia contrastante. O grande impacto está neste ‘macro-compasso’ uma dualidade com a ‘grande forma’. Sendo critérios contestados fortemente e re-alinhados de outra

maneira. É uma discussão não somente poética, mas de estilo e estética; um percurso de re-discussão não sobre detalhes, mas da aplicação inusitadas dos conteúdos, como de outras possibilidades quanto às formas musicais.

1) O 'sub-compasso 1' contém o acorde de Ab7+(add#4)/D o qual apresenta uma dificuldade para estabelecer-se sua classificação harmônica (inclusive chegou-se a pensar em Eb7+ e seus agregados, justamente pela primeira 3.ª maior que ocorre depois do Ré – a primeira nota – nota do baixo). Daí a ausência do Si bemol como quinta, nesse acorde pensando-se como Mi bemol remeteu-se para o acorde de Lá bemol, justamente por este ter as notas da tríade. Mas, eis que tal fenômeno é uma espécie de 'dificuldade implantada' que se estabelece por intenção pelo compositor com fins de alcançar imprecisão e ambigüidade (entenda-se que este módulo ou elemento motívico aparece outra vez no compasso 19 mas transposto para Cb7+(add#4)/F).

Figura 36 - um acorde representando uma coleção de alturas dentro do acorde de Ab7+(add#4)/D; podendo se pensado como também um acorde de Mi bemol com 7ª. maior (Eb7+) – as diversidades de interpretação são possibilidades criadas a partir da organização da lógica intervalar no sentido de *expressividade intervalar*.

2) A *expressividade intervalar* ocorre neste jogo contrastante entre os intervalos empregados no ostinato da Parte 2, estando em dualidade entre o Mi maior e Mi menor (c. 2 – 11).

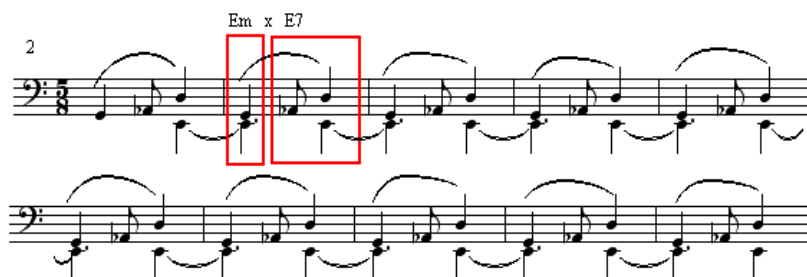



Figura 37 - *expressividade intervalar*: contraste de Mi menor versus Mi maior (o sentido harmônico – 3ª. menor versus quarta diminuta).

A sobreposição do material melódico em um Eólio em Dó (sem Sib – 7.º grau). Aqui neste caso pode-se atribuir novamente da possibilidade do compositor estar recorrendo criativamente na criação de um molde escalar em cima dos Modos de Transposição Limitada de Messiaen. Obviamente diferente dos modelos originais de Messiaen, mas seguindo a possível ordem de se aplicar uma última segunda, mas que contém um distância intervalar de 2. M+< (na prática sendo um intervalo de 3ª. maior). Ou como se é possível fazer uma afirmação de que ele aplica a 'omissão' de graus de um modo com vistas à imprecisão (omissão do 7.º grau).

3) Na Parte 3 um desenvolvimento do elemento motívico 5 que é aquele que mais se assemelha a ação interpretativa do *koto* (instrumento musical japonês) uma alusão relacionada ao quadro do pintor Noburu Ohnuma (tema do quadro: "*Noites de Tókio*"). Além de ter material sonoro que representa uma ligação à cultura japonesa, esta parte contém uma utilização de

diferentes materiais e texturas - *expressividade intervalar* de sétimas menores versus uma pré-idéia de 'clusters'; perceba-se que o cluster sempre é melhor acionado quando aplicado sob o mecanismo da ressonância (pelo pedal de *sustain* – possibilitando nestas passagens uma mistura de sons – uma característica do transtonalismo). Mas possibilitando uma ordem de contraste.

Diagrama 15 - *cluster* acorde e ressonância versus intervalos (entendendo como ampliado o conceito de *expressividade intervalar*; ordem vertical intersecionado com ordem horizontal (o arpejo que representa o *koto* (c. 15-18).

—

Algumas considerações formais e intervalares

1) A Parte 4 há no final desta Coda uma seqüência de acordes em arpejo (com certo cunho melódico-escalar sobre seis diferentes eixos de tons. Aqui estabelece-se a idéia de módulos (elemento motívico e suas derivações em diferentes centros modais). Não fixação de um centro. Há uma passagem por essas regiões modais. Cada qual fincada em uma região acórdica-modal.

(21) - 10º. sistema	unísson (compasso expandido)	
(6) elemento motívico 3 (derivado) (8) uníssono	(7) elemento motívico 3 (derivado) (8) uníssono	(6) elemento motív. 3 deriv.) (8) uníssono
Cm(2,add b6) (sem 4a.)	**Am(2,6) (sem 4a.)**	**F#(b6,9)/A# (sem 4a.)**
m.d.: com duas notas repetidas	**em cada colcheia**	**idem**
m.e. : com uma semicolcheia	no contratempo	idem

(21) - 11º. sistema	uníssono (compasso expandido)	
(6) elemento motívico 3 (derivado) (8) uníssono	(5) elemento motív. 3 (derivado) (8) uníssono	(6 elemento motív. 3 (derivado) (8) uníssono
harm.quart. com centro em ré	**harm.quart**. com centro em si	**harm.quart**. com centro em do
m.d.: com duas notas repetidas	**em cada colcheia**	**idem**
m.e. : com uma semicolcheia	no contratempo	**idem**

Diagrama 16 - elemento motívico e suas derivações em diferentes centros modais

Outro dado aqui é a interação avançando além dos limites convencionais quanto à forma. A forma é arranjada de acordo com metamorfose do conteúdo material. Assim, não mais como no tonalismo (os conteúdos seguiam o tanto quanto possível à uniformidade das proporções mais regulares das estruturas regulares das frases e períodos e espaços), agora na busca de romper barreiras a forma é contestada musicalmente pelo tratamento que o compositor dá aos materiais fazendo-os alargar,

conter, expandir, quebrar, inverter os tamanhos das formas musicais. A parte 4 e a 5 são um ‘grande Coda’ – mas são duas.

> Cada Coda tem um tipo de processo – parte 4: por desenvolvimento (derivação) de elementos motívicos; enquanto parte 5: utiliza o processo da reapresentação (material transposto) e bem como por derivação.

“No *Poesilúdio nº6*, “*Noites de Tóquio*”, há uma imitação do *koto*. Existem, principalmente, propostas que depois são desenvolvidas. Isso é muito rico como idéia. Veja nos compassos 13, 15 e 17, a ausência e a presença de acompanhamento, e esse conjunto que vai sendo ampliado. Repare que quando eu entro sem querer no Nacionalismo, repito um cacoete de Guarnieri, Santoro, Mignone, ou Villa-Lobos. E que quando saio do Nacionalismo e vou fazer música japonesa, renovo a textura, sou totalmente livre para fazer o que quiser” (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 78).

Síntese Analítica:

1) *Poesilúdio* com predominância de construções modulares por elementos motívicos;
2) horizontalidade versus verticalidade pensada a partir da lógica do intervalo – como estrutura acórdica ou intervalo;
3) o intervalo como essência de um ‘extrato de acorde’;
4) textura em uníssono versus estrutura harmônica.

5) arpejo como elemento que evoca de um aspecto de intertextualidade com a música japonesa – o instrumento musical: o *koto*.

Poesilúdio n.º 7: ‘quintas paralelas’ num ‘rock ABABA’

Na Seção A este *Poesilúdio* é predominantemente desenvolvido em paralelismos de quintas. Nos períodos entre o barroco e o romantismo o sistema tonal, em certos gêneros musicais evitou este procedimento de quintas paralelas. Almeida Prado faz uso desse procedimento, o qual oferece uma possibilidade de ‘contravenção’, mas pode dar identidade e ligação a um modalismo contemporâneo e polirítmico. Tal recurso visa expandir a gama de timbres. Há uma alusão deste *Poesilúdio* ao gênero rock – um rock trash (Almeida prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 78). Há uma atribuição de repetição de estruturas acórdicas, acentuações assimétricas nesses acordes, um procedimento do mínimo que é característico do gênero. Então o compositor classifica sua peça de “minimalista” (Almeida prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 78).

1) **<u>Seção 1 - Frase A</u>**: (c. 1-8)

Esta parte é dominada por uma utilização de acordes em estado de tríades fundamentais completas. Seguem em certos trechos acordes de dois tons e modos diferentes (c. 5-7); tendo o oitavo compasso uma pontuação cadencial antes de iniciar a Seção B [uma espécie de um ‘pré-cluster’ que é um acorde com essas especificações - Bsus4(add b9)] antes de iniciar a Seção B. O centro harmônico está em Ré.

2) **<u>Seção 1 - Frase B</u>**: (9-14)

Este trecho está situado no centro de Mi. Utiliza com grande instância o acorde de Mi maior com 7ª. menor na parte superior; já o acompanhamento também está em Mi, mas passa por pontuações melódicas que em determinadas alturas

cruza-se com a seqüência harmônica e seus acordes produzindo contraste entre a linha melódica do baixo e os materiais harmônicos que estão numa região mais aguda. Observe-se tal contraste provocado pelo baixo que se articulam nesta seqüência (Mi1, Lá1, Lá#1 e Fá2) em tempos assimétricos determinados pelo compositor – tais notas provocam contraste com as notas do acorde E7. As notas contrastantes são: Lá#1 e Fá2 (que a partir do c. 10 até ao 14 estão oitava abaixo). Existe no compasso 14 uma linha harmônica cadencial cujos dois últimos acordes estão também em plano de contraste. Os acordes são: F#7, D7+(9), Bbm/B, C7/A.

3) **Seção 2 – Frase A'**: (c. 15-20)

Novamente os materiais principais numa lógica mais simples e econômica do que o primeiro A (esse A' vem com um material mais sintético). Aqui mantêm-se o paralelismo, característica marcante da frase A. A pontuação cadencial ocorre com o mesmo acorde de Bsus4(add9) – uma espécie de "cluster". Neste é excluído o material do compasso 7 do A (C#m/A#, D). A variação está na textura e direção das vozes quanto ao nexo harmônico – produzindo de maneira arpejada uma estratégia de contraponto um tanto primitivo.

4) **Seção 2 – Frase B'**: (c. 21-28)

Esta parte é a que tem um caráter de maior variação. Inflexiona o acorde de Mi maior com 7ª. menor, dando um certo ar de inflexão improvisada. Enquanto as duas texturas – aguda e grave – seguem em uníssono de forma bem atomizada e movimento paralelo. Sendo que nos últimos compassos deste trecho 26, 27 e 28

– há um ostinato, algo como tendendo para um certo minimalismo na linha grave (Do1, Si1, Lá1, Lá#1, Si1, Do1).

5) **Seção 3 – Coda (A')**: (c. 29-37)

Nesta seção há um material temático que é inflexionado em algumas partes – invertendo o que estava no A' da Seção 2. Assim na parte grave acontece uma linha arpejada de acompanhamento – enquanto que na parte superior ocorrem as inflexões com ares de imprevisibilidade e assimetria. Sendo que no compasso 37 acontece o ritornelo repetindo desde o começo toda a peça para fazer o salto para o box 2 (repetição do trecho desde ritornelo).

6) **Seção 4 – Coda Extendida**: (c. 38-46)

Este trecho tem a função de repetir o material ritmo temático novamente com acorde centrado em Ré. Enquanto que na linha do baixo há inflexões (c.38-42), como idéias de 'pinceladas', como que resquícios da linha do baixo da Frase B da Seção 2. O compasso 43 é repetido duas vezes por vias de ritornelo. E daí há uma conclusão da peça por uma pontuação cadencial por acordes em contraste – cujas estruturas acórdicas estão nestas especificidades harmônicas**: E/F**, **F#7/D**, **Bbm/B**, **C7/A**, **D**.

Caracterizando este final um centro de fato em Ré maior. A despeito de haver estruturas em contraste este *Poesilúdio* mantém uma idéia de um nexo tonal.

Aspectos de "Expressividade Intervalar"

Este *Poesilúdio* tem um aspecto simples e transparente em termos de estratégia (plano composicional). No procedimento geralmente sempre há algum tipo de

referência ao tom, mas há presentes procedimentos de organização dos materiais pela *expressividade intervalar* aplicando intervalos importantes nesta referência de intervalos de 2ª. menor, 7ª. maior e 9ª. menor – aqueles pertencentes à "classe de alturas". Intervalos de importância e *expressividade intervalar* que evidenciam novas resoluções intervalares com utilização recorrente em certo trecho, como a melodia que esboça a improvisação da guitarra que estão nos compassos em disposição estendida, assim ao mesmo tempo fica mais fácil perceber a aplicação do contraste como princípio normativo da composição.

1) Nos compassos (5-7) há um contraste por alternância – trocas modais. Trocas modais e trocas tonais na seqüência dos acordes – até por que a proposta dos compassos 1-4 é de geralmente uma maior recorrência em torno de um determinado eixo entre Fá e Sol. A montagem dos acordes é em sobreposição de uma *expressividade intervalar* mais tênue de 2ª.s menores.

Figura 38 - *expressividade intervalar* por contraste entre as tríades menores sobrepostas numa distância intervalar de 2as. menores.

2) Na Frase B – os materiais são claramente contrastados. O acorde de Mi maior com 7ª. menor disposto homofonicamente estabelece a ligação com aspectos tonais, enquanto que a linha do baixo é subversora e traz instabilidade ao complexo sonoro no que concerne à tonalidade.

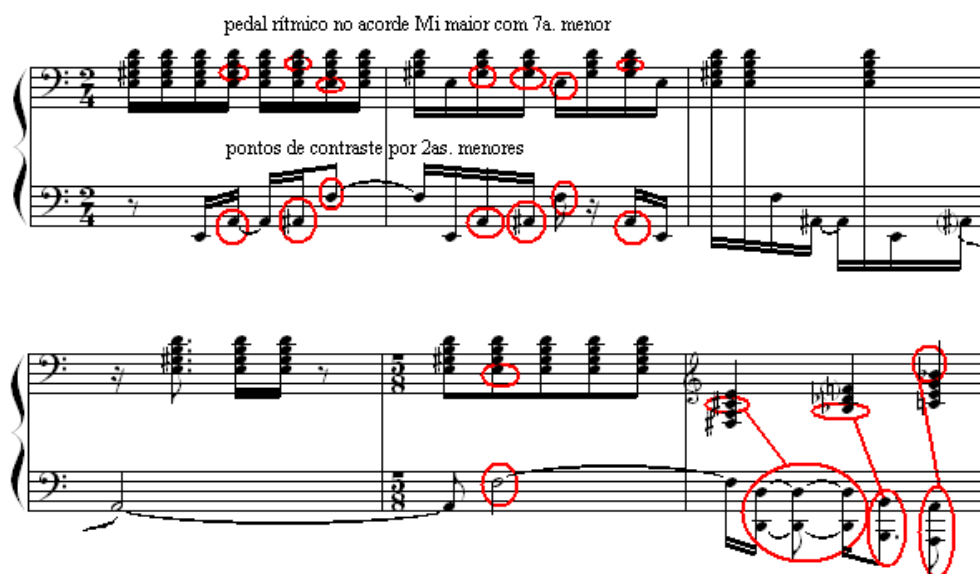



Figura 39 - pontos de contraste por correlativos segunda menor.

3) Na Seção 2 a Frase A e B estão entre si num plano de contraste de forma que sejam os materiais colocados num plano de texturas diferentes – a frase A com ênfase harmônica-homofônica versus harmonia-arpejada; enquanto que a Frase B tem uma predominância de uníssono – com articulações de saltos melódicos que giram em torno de 2ª. menor (cromatismo), 4ªs. justas sequenciais, 5.ª diminuta, 7ª. maior e 9ª. menor. É um uníssono que está propenso pelos seus saltos intervalares valorizar as relações que podem ser vinculadas ao tonal, mas também ao atonal. Os intervalos mencionados podem favorecer tanto a um sistema como a um outro.

Figura 40 - intervalos correlativos em *expressividade intervalar* de 2ª. menor e seus correlativos: 7ª. maior, 8ª diminuta, 9ª. menor.

A Coda finaliza então com aspectos de contraste numa maneira que apresente ‘essências do material’ (lampejos) que acompanha a harmonia de Mi maior com 7ª. menor na Frase B da Seção 1. Assim no geral este *Poesilúdio n.º 5* apresenta de maneira econômica, simples e transparente uma maneira de lidar com o contraste e *expressividade intervalar*. É tonal, é minimalista, é minimamente contrastante.

Algumas considerações

Apesar de tender mais especificamente para aspectos de confronto, há presença de ambigüidade neste *Poesilúdio*. A resultante sonora muitas vezes pode deixar o ouvinte um tanto absorto, e preso às questões que poderiam reportar ou que reportam ao tom, mas eis que um artifício uma dúvida, uma indefinição pela presença de um Fá# ou a presença de um Fá que anula o centro de Ré maior ou Jônio, mas que com presença do Fá bequadro aporta-se para o um possível Ré menor. Enfim essas conjunturas dualísticas, mas que redundam em ambigüidade entre um modo e outro é que criam um

terreno do “entre” – da ilusão auditiva. Se na pintura, na escultura, na fotografia e nas artes plásticas tais estados de ilusão ótica são provocados e altamente impregnados na arte Moderna e Pós-Moderna. A música de Almeida Prado tem nesse artifício de ‘ilusão auditiva’ igualmente uma forma de vitalizar a força da expressividade. A *expressividade intervalar* - mecanicamente, tecnicamente, sonoramente e composicionalmente cumpre esse papel de provocar e re-arranjar as forças motrizes que se alinham nessa poética que se utiliza das sobreposições como meios de contraste e a ambigüidade.

1) Pertinentes a essas questões de indefinição, o acorde de Ré maior segue até ao compasso 2, mas que logo tal estabilidade tonal é colocada em dúvida com a presença do acorde Fá maior no compasso 3.

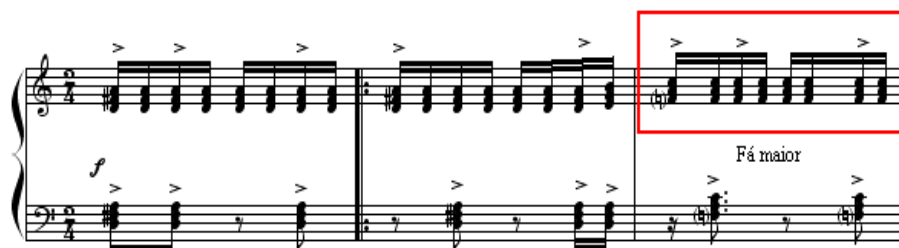



Figura 41 - centro de Ré instável com o Fá maior – com uma pré-disposição de indefinição.

> “Eu queria que o *Poesilúdio nº 7* fosse aquele rock “trash”. Na sua interpretação, você fez um rock genial – está aquele rock batido, quase que tocado de pé, como nos anos 60, e eu quero assim, senão não é rock. Essa peça é minimalista, porque repete sempre a mesma estrutura e esse mínimo é ré-fá-lá...”. (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 78).

Síntese Analítica:

1) peça com predominância tonal, utilizando uma seqüência que vise projetar um som equiparado ao *rock* ;
2) predominânica de estrutura harmônica;
3) alusão a guitarra com a profusão de saltos que caracterizem uma distorção de uma guitarra, instrumento de importância no gênero;
4) mesmo a despeito de tal vínculo tonal, estruturas acórdicas são colocadas de forma que estejam em sobreposição, em contraste.
5) uma peça em ABABA.

Poesilúdio n.º 8: ‘extratificação acordal’, *voicing* e *jazz*

A proposta composicional deste *Poesilúdio* está construída nos moldes da sonoridade do gênero do Jazz. A notação musical, bem como a audição da peça oferece uma indicação de que existe uma utilização da lógica de intervalos como base e procedimento pra conduzir as linhas vocais (geralmente nesta peça em cinco vozes). Existem dois fatores primordiais que afetam esse processo: 1) A *expressividade intervalar*: a importância do ‘intervalo’ na montagem das estruturas acórdicas (sendo neste *Poesilúdio* como extrações – ‘extrato’ de um acorde [uma tríade, tétrade, etc]); 2) o “voincing” – no Jazz são vozes que se desenvolvem a partir de determinadas aberturas das vozes (que podem estar preferencialmente em inversão), vozes que se desenvolvem a partir de pontos verticais (estruturas acórdicas) podendo ser pensada numa relação linear, isto é sem obrigação rígida de seguir as pontuações do acorde, mas podendo ter uma lógica melódica linear.

Acrescentando ingredientes a esta discussão, é importante aqui falar sobre dois termos importantes para este estudo: extrato[12] (extratificação): “coisa que se extraiu de outra” e estrato[13] (estratificação): “cada uma das camadas...”. Em seguida acrescentar para a compreensão o intervalo como uma entidade - que é o material, ou uma medida entre duas alturas ou pontos entre dois sons (intervalo podendo ser melódico e ou harmônico). O intervalo expressa tecnicamente esse extrato, e o extrato pode representar qualquer hipotética estrutura acórdica. No sentido de continuar a validar a

---

[12] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua Portuguesa. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001, p. 332. “ Coisa que se extraiu de outra. Trecho, fragmento. Reprodução, cópia. Essência aromática; perfume. *Med.*Forma farmacêutica obtida por solução e evaporação”.

[13] Idem, p. 321. “*Geol.* Cada uma das camadas das rochas estratificadas. *Met.* Nuvem baixa que se apresenta como uma camada horizontal de base bem definida. *Fig*. Faixa ou camada de população quanto ao nível de renda, educação, etc.”.

expressividade intervalar – ela contribui diretamente na compreensão dos conteúdos e na compreensão da 'estratégia' composicional. Assim o "voicing" (como entendido no Jazz) e a *expressividade intervalar* participam num desdobramento maior de possibilidades dos materiais neste *Poesilúdio*.

Então, a lógica de 'extratificação de acordes' – é o ato de extrair, retirar, mas também conservar em si alguma identificação, uma essência da estrutura acórdica. Por outro lado, fazendo uma ressalva há também 'estratificação' neste *Poesilúdio*. Se o "voincing" oferece uma funcionalidade na direção horizontal, ele pode ser entendido como 'estratificação' por que há uma linha de desenvolvimento de camadas, vozes que buscam se desenvolver a partir de pontos lógicos dentro de um acorde, mas que ao final apresentam-se como desenvolvimentos melódicos. As melodias, ou resoluções das vozes podem estar como um plano horizontal - são a 'estratificação'. Mas, aqui quer-se atribuir o termo propositadamente como 'extratificação'. As 'extratificações' – as essências dos acordes aparecem em sobreposição (seus intervalos representativos sobrepostos).

Sob o universo do *Jazz*, o compositor faz duas recomendações numa frase do cabeçalho esquerdo da partitura: a) "*tempo de blue*"; b) "*a la Gershwin*". O tempo tercinado cumpre a primeira exigência, enquanto que a distribuição do "voicing" está a cumprir uma textura acionada pela capacidade de arrumar as vozes (numa atenção aos intervalos de uma nota à outra). O "voicing" surge pode ser representado como 'extratificação' da estrutura acordal. As 'extratificações dos acordes' – como intervalos que na essência representem o teor mínimo da identidade ou não-identidade (ambigüidade, indefinição) do acorde. [relembrando que: a idéia mínima para tal 'extratificação' parte da distância de duas alturas]. Veja-se como exemplo, o compasso 1 (quarto tempo do compasso – representado por duas 'extratificações').

Aqui apresenta-se no compasso 1, uma aplicação do entendimento de ‘extrato harmônico’:

Figura 42 - sobreposições de extratos harmônicos, que podem ser pensados como *expressividade intervalar*.

A parte superior (um primeiro extrato) que representa a idéia do acorde de Lá maior com sexta menor. Mas, mesmo assim falta-lhe a fundamental – então há uma suposição, uma hipótese – não uma certeza, mas uma indefinição; na parte inferior igualmente faltando uma fundamental – há uma representação extratificada de um acorde que pode ser Mi maior em sua 2ª. inversão (E/B). Parece-se que a estratégia aqui neste *Poesilúdio* é fazer vir para o foco de destaque uma normativa pela ambigüidade. Há um interesse de se deixar a dúvida, a indefinição, a imprecisão, o que é turvo, o que é não-claro, o que se parece, mas, pode não ser o que parece. Enquanto por outro ângulo – tudo o que não pode ser poderá vir a ser quanto à identificação estrutural-harmônica-acordal.

Um outro componente importante é a melodia. Por um outro lado ela tem aparentemente 16 compassos. Mas, a partir do décimo compasso parecem existir fórmulas ‘que não aparecem’, numa ordem de: 7 por 8 (7/8). Sendo que no décimo terceiro compasso uma oculta fórmula está em: 5 por 16 (5/16) – o compositor não

especifica a notação de tempo mas deixa em oculto – dando “tempo livre”. Retomando marcação por fórmula de compasso no décimo quarto compasso cadenciando a peça por uma seqüência de seis acordes.

A melodia predomina como demonstrado na apresentação da figura 31.

Figura 43 - melodia integral deste *Poesilúdio n.º 8*.

A melodia está predominantemente no modo maior de Ré (ou no Jônio). No final da melodia (c. 11-12) há uma espécie de cadenciação melódica (com um certo cromatismo melódico) na região do ritornelo – uma improvisação possível e previsível no *Jazz*. Nesse gênero de música, é previsto que na região do acorde de dominante é possível todas as notas cromáticas dos doze tons (Goldemberg, 1993). O acorde do compasso 9 é um sub-dominante menor com sua nona maior no baixo – na verdade um acorde de função dominante – assim as notas: Ré#, Lá# e Sol# são previsíveis dentro das tensões possíveis para o acorde. O Lá sustenido e o Sol sustenido podem ser entendidos como notas ocorrentes por empréstimo modal – conceito amplamente aplicado para justificar o uso de tais notas nos repertórios e teorias ocorrentes no jazz e na música tonal.

Figura 44 - desenvolvimento melódico utilizando as tensões da função dominante segundo critérios do *Jazz*.

Veja-se a exposição de parte da seqüência harmônica que utiliza sobreposição de 'extratificações de acordes'. Tais acordes abaixo representados estão na partitura, estão como 'essências – suas extratificações'.

Figura 45 - principais extratos harmônicos sobrepostos (c. 1-3).

Abaixo uma possível interpretação da harmonia de onde o material foi 'extratificado':

final c. 1	c. 2				**c. 3**			
A (b6) D	**D(addb6)**		A/C#	**Ab(6#)**	**Em/G**			
E/B D			**Emb5/ G**	**Am/C**	**Am/C**		Bm7 omit3	Dm7,b5 omit3 C7 omit3

Diagrama 17 - determinados intervalos entendidos num quadro de sobreposições de extratos que prenunciam os acordes acima relacionados.

Mesmo processo de sobreposição de 'extratificação de acordes' acontece também no compasso 5 – segundo tempo:

Figura 46 - compasso 5, extratificação e abertura de acorde de Ré menor em 1ª. inversão.

Possíveis interpretações dessas harmonias relacionadas e representadas pela ‘extratificação de acordes’ no exemplo acima:

E/G#
Dm/F

Tabela 10 - acorde em 1ª. inversão com estratificação de Mi maior (Sol, Mi).

Existem sobreposições de ‘extratificações de acordes’ em certos trechos deste *Poesilúdio* que se encaixam um pouco mais no âmbito de um certo universo tonal/modal em que o gênero do *Jazz* tramita. Veja-se este acorde, o qual está montado sobre a lógica da ‘extratificação de acordes’ (Dó maior versus Lá maior; Dó maior versus Mi maior; Dó maior versus Ré menor; Dó maior versus Ré maior) ou o que o compositor chama de *expressividade intervalar*:

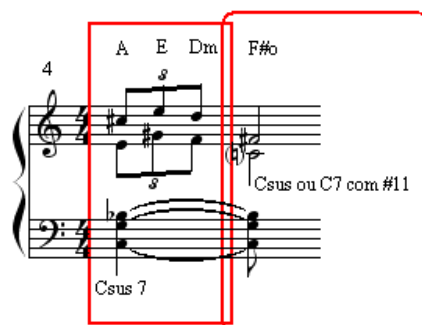



Figura 47 - outras possibilidades de sobreposições de ‘extratificações acordais’.

A *expressividade intervalar* ou não somente o conceito mas a matéria motriz para esta idéia composicional. O intervalo, sua recorrência, o ‘extrato do acorde’ participam dessa estratégia de se construir tematicamente através de um material - o intervalo. A partir dos compassos 6-9 há o uso contínuo do intervalo harmônico de ‘sextas’. O intervalo de ‘sexta’ assume a textura interior, mas o discurso musical discorre sob um critério de função e temática de materiais em ‘sextas’. Uma estratégia conceitual de confrontar, ou rediscutir melodia versus tema. Aqui a melodia é acompanhada por um tema intervalar com funcionalidade de acompanhamento.

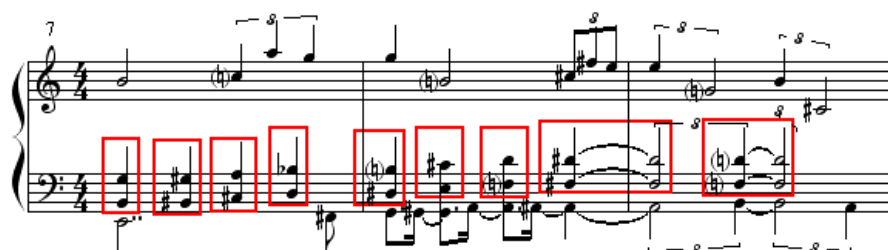



Figura 48 - uma estratificação (camada) de 6as. , uma textura de ligação na voz interna.

A cadência final é feita através de uma seqüência típica de acordes do *Jazz* (c. 11-13). Ela é iniciada com um acorde em Ré maior com Mi no baixo (acorde de tônica com a nona maior no baixo). Essa disposição de acorde no *Jazz* muitas vezes com função de acorde de dominante. O movimento do baixo e dos acordes é por grau conjunto de semi-tom (cadência diatônico-cromática) Os acordes sobre a nona são: D/E, Db/Eb, C/D. Acrescentando a essa seqüência ocorre o acorde de Gb(##5)/Db. Este último acorde possui uma *dubiedade* que é representada pelo dobrado sustenido (um Ré sem bemol já teria-se uma quinta aumentada; no caso um dobrado sustenido faz com que a quinta seja mais que aumentada. Assim uma ambigüidade através da escrita, pois

o Ré sustenido dobrado é um Mib – sendo assim o acorde poderá ser entendido como um Ebm/Db: acorde menor sobre sua sétima menor .

Figura 49 - primeira parte da cadência final com idioma jazzístico (nonas no baixo das tríades acima).

Os últimos dois acordes cadenciais - C6(#11), D7+(6,9) seguem uma disposição de sobrepor intervalos de quinta – procedimento amplamente utilizado no *Jazz* para disposição dos “voincings”. Cadencialmente todo o procedimento até o quinto acorde da cadência dá-se por 2ªs. menores. O acorde de Dó é uma espécie de aproximação diatônica para o Ré maior – o acorde final. Mas eis que esse acorde anterior - o de C6(#11) é uma estrutura que sua tríade básica baseada no empréstimo modal do seu homônimo menor (Ré menor).

Figura 50 - parte final da cadência – idioma característico do *Jazz*.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

Como se pode prever, numa linguagem jazzística a harmonia tem um caminho diferenciado em relação ao da melodia. Essa possibilidade divagante de melodia e acompanhamento, não pelo acaso de algum tipo aleatório, mas pela probabilidade de casos possíveis que o espírito da improvisação oferece, resulta em estruturas e funcionalidades que se podem contrastar. A melodia pode oferecer caminhos mais definidos, enquanto a improvisação nela também aplicada, ajuda a entremear-se numa conjuntura que contrasta. O contraste pode ajustar os materiais paradoxais numa unidade; assim esta poética pode ser intersecionada a partir do ambiente e do idioma do *Jazz*. A melodia, assim como o acompanhamento harmônico por “voicings” está livre, mas em alguns pontos se distanciam e noutros se tangenciam do ponto de vista de uma lógica tonal/modal. Assim, todo o material está livre no interior (ponto médio da peça) - inicia e termina num centro – o centro de Ré.

As sobreposições de ‘extratificações de acordes’ são contraste; podem ser entendidas como “voicings”, que também cumprem um papel de ‘extratificação’. Ao mesmo tempo a força da expressividade de um intervalo é utilizada coadunando-se conceitos existentes na forma de lidar com os “voincings” de cada camada. A linearidade prevista nas vozes é aplicada dando uma maior cumplicidade ao material. Este *Jazz* torna-se um espaço que, não somente cumpre seus conceitos, mas amplia a peça a partir dele, conseguindo aplicar os aspectos contrastantes (c. 1-3: sobreposição de ‘extratificações de acordes’; c. 6-9: aplicação da sextas como tema intervalar-harmônico; c.13-16: cadência final).

Na cadência final (fig. 37) - mesmo que essa estrutura acórdica seja convencional e perfeitamente integrada ao jargão jazzístico, ela está intrinsicamente

num plano de contraste. A ordem da série harmônica, e ou a ordem de seus graus, e numa posterior arrumação do ponto de vista de um acorde em estado de fundamental (ou terças sobrepostas) - um acorde maior depois da sétima (maior ou menor) ocorre a possibilidade do nono grau. Assim a tríade está: Ré, Fá#, Lá, Do (7ª.), Mi (9.ª), mas eis que a 9.ª está no baixo (veja-se o primeiro acorde: D/E). Em contrapartida, tal procedimento pode nos remeter também à série harmônica invertida e ao uso dos harmônicos inferiores. Enfim inverte-se um grau que previsivelmente viria numa disposição superior da voz, mas ao criar essa inversão, imprimi-se um contraste, uma resultante tão característica no *Jazz*.

“Expresividade Intervalar” e ambigüidade

No compasso 1 já estabelece-se uma indefinição. É proposital tal estratégia na construção musical deste *Poesilúdio*. A extratificação do acorde1 superior está em torno de algo de uma harmonia de Lá maior – mas com sexta menor. Por enarmonia poderia ser um C sustenido (com 5.ª omitida, mas terça maior no som enquanto que na escrita tem uma enarmonia de uma quarta menos que diminuta), assim de fato tudo parece remeter-se ao acorde de Lá; mas eis que convém lembrar que cromatismos quaisqueres em Almeida Prado são previstos. Ou dualidades, ou até as indefinições por enarmonia. O próprio Do sustenido poderia ser entendido como enharmônico de D bemol. Então tem-se que estar consciente deste procedimento que é mutável em nome da ambigüidade. Veja-se este exemplo:

Figura 51 - compasso 1: novamente percebendo extratificações acordais como ambigüidade.

Outros exemplos de sobreposições de ‘extratificação de acordes’, veja-se aqui tal exemplo:

Figura 52 - compasso 2 extratificações harmônicas e suas possibilidades de interpretação harmônica.

Veja-se no exemplo acima há aqui várias possibilidades de interpretação harmônica para os dois intervalos sobrepostos:

O intervalo Láb-Fá# pode remeter-se a acordes - Ab(#6), sendo essa sexta aumentada enarmonia de uma sétima menor (há aqui uma ambigüidade por enarmonia); mas, tal intervalo pode oferecer também uma interpretação acórdica para: D (b5, sem fundamental); enquanto que o intervalo abaixo (‘extratificação inferior’) Do-Lá pode indicar um Am/C, assim como um F/C (sem a fundamental), enquanto que ao associar-

se o Fá sustenido poder-se-á remeter a um D/C (sem a fundamental – Ré), enquanto que ao associar-se mais a nota Lá bemol aí se terá um contraste entre Lá e o Lá bemol.

Depois dessa leitura pode-se afirmar que a ‘extratificação de acorde’ além de interferir na textura, e na organização dos “voicings” e cumprir a prerrogativa da *expressividade intervalar*, ela implanta não só possibilidade da indefinição prevista, mas muito mais do que isso, ela implanta o controle da linguagem através da indefinição e da ambigüidade, conforme é comprovada acima.

Um cromatismo aparentemente simples pode ser inocente, mas aqui também não o é, mesmo que venha nos moldes para acomodar a voz do contralto. Mesmo aqui há um certo cumprimento do papel da indefinição, dilema quanto a que acorde que se projeta na passagem.

Figura 53 - compasso 3 – processos na voz interna causando uma indefinição, uma ambigüidade.

No exemplo acima há um exemplo de cromatismo que cumpre o papel de ambigüidade. Há uma disposição intervalar na parte inferior que pode levar às várias situações de classificações harmônicas. Há um Mi sustenido no contralto e daí essa enarmonia pode remeter-se a Fá sendo aí o acorde algo em torno de F/C. Então ambigüidade por enarmonia e cromatismo.

O último traço relevante quanto à ambigüidade aparece no compasso 11 (estende-se até ao 12). Compreende uma 5ª. mais que aumentada do acorde de Gb/Db, onde ainda assim coloca-se em plano de contraste (Réb versus Ré#); mas eis que o que é

relevante aqui é que o Ré sustenido enarmonicamente é um Mi bemol assim com Si bemol que adentra a cabeça do compasso 12 estabelece um acorde em Ebm/Db por ressonância através da ligadura.

Figura 54 - nos compassos 11 e 12 – *expressividade intervalar* proporcionando ambigüidade.

Mais uma consecução da estratégia de neste trecho apresentar indefinição por ambigüidade. Ou seja, não se sabe se é na escrita, enquanto que no som é um Mi bemol menor com sétima menor no baixo alcançando por ressonância de ligadura a nota no soprano a nota Si bemol que é acionado. Mas, a estrutura escrita assim ou de outra maneira – a estrutura está lá enquanto som.

Síntese Analítica:

1) *Jazz* que utiliza harmonia com um certo centro de Ré, mas que perpassa várias situações tonais possíveis com o parentesco de Ré numa ampliação tonal;
2) aplicação de aberturas das vozes como se pensa neste idioma quanto a este gênero – os tais “voincings”;
3) cadência final da peça com um peso de formação, escolhas dos acordes, assim como suas inversões e ou sobreposições acompanhem devidamente o léxico de pronúncia cadencial do *jazz*;

4) nos “voincings” permanecem duas idéias do planejamento conceitual do compositor: a) *expressividade intervalar*; b) ‘extrato harmônico’.

Poesilúdio n.9: harmonia funcional e poliacordes

Parte 1 - Introdução: c. 1-3 (erótico, rápido)

Há um nexo harmônico funcional, mas em seguida sempre há uma quebra com algum acorde não esperado e não usual. A seqüência A#o, D#7, D7(9)/A revela um ciclo da quinta nos dois primeiros acordes, logo após segue Dm7(b5), Gsus (b6,7,11) – novamente um ciclo de quintas presente. Aprofundando e fazendo um empréstimo do campo teórico da harmonia funcional - "função tonal"[14] (Schoenberg, 1911; Dudeque, 1997), das correntes de analistas e teóricos que abordam música popular, e cunham o que evoluiu a partir da proposição de Riemann, o Ré bemol pode ser entendido como uma "substituição da dominante" – "dominante substituta"[y] (aquela que tem em outro acorde uma formação diferente da dominante primária, mas que tem o mesmo trítono da dominante primária).

Parte 2 - Tema A: c. 4-16 (calmo, lânguido)

[14] DUDEQUE, Norton. Schoenberg e a Função Tonal. *Revista Eletrônica de Musicologia*. Universidade Federal do Paraná. 1997. "O termo "função tonal", normalmente associado com o sentido de "função harmônica", está longe de ser definido de forma clara e definitiva. Seu uso tem sido vago a medida que foi ganhando uma maior freqüência. Basicamente, função significa sentido harmônico ou ação, dois termos que têm apresentado um uso variado. Por exemplo, sentido harmônico ou função tonal, pode significar o uso de um grau da escala e suas variações, servindo como a fundamental de uma gama variada de acordes; ou pode significar a tendência de um acorde em se dirigir a outro; ou ainda pode ser associado às tendências de notas individuais de um acorde". "O uso mais freqüente do termo função tem sido o de relacionar o sentido harmônico de um elemento capaz de expressar uma tonalidade a um centro tonal. A questão principal é resumida na identificação destes elementos que expressam uma determinada tonalidade".

[y] O termo "dominante substituta" é usada na análise harmônica do repertório jazzístico. Este acorde sub V de V é o mesmo equivalente da "sexta germânica" na análise tonal.
CHEDIAK, Almir. Harmonia e Improvisação, Volume I. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986. p.98.
SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. Harmonielehre (1922), São Paulo: Editora UNESP, 2001. p.353-380.
TINÉ, Paulo José de S. A Harmonia no Contexto da Música Popular – Um Paralelo com a Harmonia Tradicional. "Os principais errantes introduzidos aqui são os **acordes aumentados** de 5ª e 6ª (acorde de 6ª germânica), de 3ª e 4ª (acorde de 6ª francesa) e o acorde aumentado de 6ª (acorde de 6ª napolitana), sobre o II e os demais graus da escala. Eles podem ser comparados aos chamados de **substitutos de dominantes** pela música popular".

Este tema evoca um caráter erótico-lânguido que perpassa por vários tons e não se fixa em nenhum, é uma sucessão não funcional de acordes. Material do acompanhamento segue com uma rítmica imprecisa na marcha harmônica em termos de marcar os tempos fortes da cabeça do compasso. A melodia segue variante e contrastante em relação aos acordes que acompanham; a melodia surge das harmonias, mas muitas vezes numa ordem de estar num grau harmônico e ou intervalo que propicie contraste.

Parte 3 - Interlúdio: c. 17-18 (rápido)

Materiais rítmicos em quintinas que lembram a introdução, mas passa por uma seqüência que às vezes tem algum fundamento tonal. As relações tonais podem realizam-se de forma cruzada (podendo ter-se relação com o acorde posterior, ou superior). Existe aqui neste interlúdio uma novidade no material - a mão esquerda inicia em uma abertura intervalar de forma que é vinculada a um determinado acorde, mas ao arpejo ir para a mão direita, tais intervalos estão vinculados a um outro tipo de harmonia; portanto num mesmo arpejo que vai da mão esquerda para a mão direita tem uma lógica de diferentes estruturas acórdicas/intervalares sobrepostas.

Parte 4 - Extensão do Tema A: c. 19-25 (com élan, lento)

Essa é uma espécie mais desenvolvida e alargada em três camadas, mas que vem de uma idéia descendente do Tema A – principalmente no que tange à melodia. Este material desta parte 4 tem uma lógica de uma espécie de uma seqüência um tanto funcional (veja-se pelo baixo Sol, Láb, Ré e G – isso lembra um esquema de ciclo de quintas). No compasso 22 uma pequena lembrança do motivo do

Tema A que se expande numa espécie de extensão ainda aos moldes de sobreposição de estruturas acórdicas que estão numa disposição de ressonância por ligadura.

Parte 5 - Coda: 26-31 (calmo e acelerando)

Do compasso 26 até ao 29 uma espécie de um quase ostinato arpejado em quintinas que predomina neste acorde de Am7(b5), enquanto que a melodia oitavada utiliza várias espécies de escalas modais (escalas incompletas: um Lá Eólio, mais uma Lá menor melódica, e um possível Lá bemol Mixolídio). Enquanto, que os compassos 30-31 são pontuados por estruturas acórdicas verticais não sobrepostas. Uma intenção do compositor em terminar o *Poesilúdio* de maneira consonante, divergindo das outras propostas geralmente contrastantes das cadências finais. Enquanto que quando contrastantes, elas seguem não um modelo das cadências tonais; portanto, nessa poética, as cadências têm uma composição qualquer de estruturas acórdicas, ou sobreposição delas, e ou 'extratos harmônico' de nexos ou estruturas acórdicas. Vide que os acordes cadenciais são: G#m7(b5), Gm7(b5), Bm. Sendo que no último acorde consonante menor há um artifício de ser aplicado em uma região grave onde tal procedimento não é usual no sistema tonal apresentá-lo completo (salvo em oitava e quinta).

Aspectos de "Expressividade Intervalar"

Existe uma disposição acórdica que demonstra a sobreposição de materiais posicionada a partir da lógica intervalar – a *expressividade intervalar*. Veja-se este acorde de Dbsus(add #5,9,#11) no c. 2:

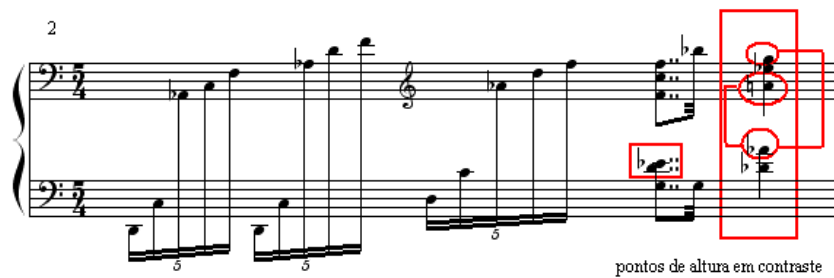



Figura 55 - pontos de contraste entre alturas de intervalos com nexo harmônico de um suposto acorde de Dbsus(add #5,9,#11) – *expressividade intervalar*.

A melodia do Tema A segue uma disposição onde em determinados pontos ocorre contraste, essa disposição intervalar de sobreposição de intervalos de 2ª. menor e seu correlativos é a interpretação técnica que caracteriza a *expressividade intervalar*. Veja-se que o Fá mais agudo se contrasta com Fá sustenido do acorde de Bm9 – tal contraste dessas quintas assumem um interesse com finalidades de contraste num sistema tonal mais purista (c. 4).

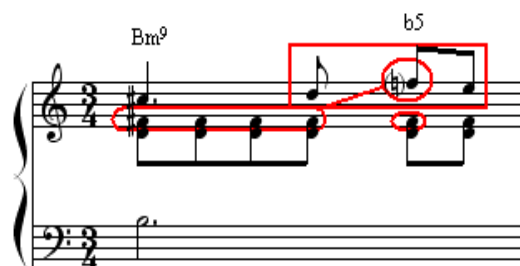



Figura 56 - no c. 3 o Fá bequadro em contraste dom o Fá sustenido do acorde de Si menor – *expressividade intervalar* .

Existe sempre em algum momento a utilização de um item intervalar que caracterize uma linha de contraste, é nesse sentido que o próprio sistema tonal oferece um parâmetro que possa se identificar onde acontece algum elemento ou ponto de contraste, para caracterizar o que se estabelece como *expressividade intervalar*. No

baixo, um Sol sustenido que contrasta com o Sol da melodia. No exemplo abaixo, tal contraste acontecendo entre a voz superior e uma voz interior: um Si bemol e um Si. Esses pontos de possibilidades contrastantes são sempre importantes para manter a ligação, a coesão da composição nesta proposta poética de trânsito entre os sistemas: tonal e atonal (c. 10).

Figura 57 - outras situações de *expressividade intervalar* outros pontos de contraste no tema A (Sol#, Sol; Sol, Sib; Fa#, Mi#; Fá#, Sol) .

Igualmente prossegue outros casos assim, vide abaixo (c. 12):

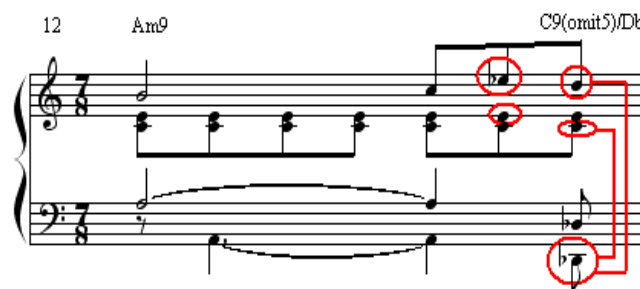



Figura 58 - neste c. 12 outras inflexões expressivas nas acomodações dos intervalos indicando intenção de sobreposição de diferentes sentidos de materiais.

Mais dualidades entre estruturas harmônicas e entre extremos intervalares (c. 14). Verifique-se que na mão direita (terceira voz) tem-se um Dó bemol enquanto que na melodia um Dó, e novamente conformando-se com a intencionalidade deste

confronto a oitava do baixo é Dó (no terceiro tempo) e daí contrasta com o Ré bemol na melodia. Confira-se abaixo:

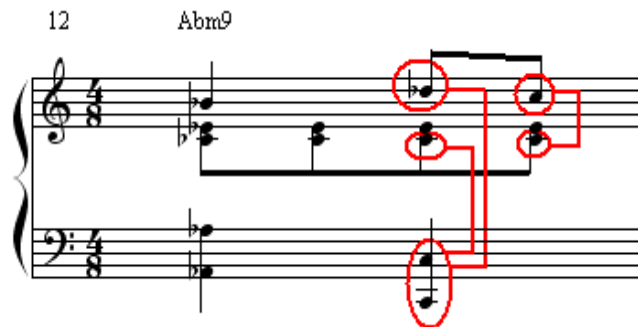



Figura 59 - outros pontos que indicam *expressividade intervalar* de contraste dentro do acorde de Abm9.

Nos compassos 17-18 (interlúdio), e 19-24 (extensão do Tema A) há sempre uma presença recorrente da *expressividade intervalar* que é acionada por uma 2ª. menor.

Na Coda predomina-se as sobreposições são pensadas mais em escalas e modos, como arpejos de acordes. Mas ao apresentar-se a cadência de forma que seja simples, homofônica e consonante, há então um contrastante de material por uma ordem simplificada. Esse material simplicado está verticalmente consonante, mas na sucessão de acordes não tem lógica tonal-funcional. Tal cadenciação é uma proposta de acabamento de maneira que esse material se contraste com os outros materiais mais densos e sobrepostos em tons e modos diferentes que ocorreram durante a peça.

“Expressividade Intervalar” e ambigüidade

No compasso 8 existe uma ambigüidade que é o Do sustenido (Ré bemol) e o Ré sustenido (Mi bemol), tais alturas estão previstas como enharmônicos possíveis do acorde ou escala real de Eólio de Si bemol. Aqui uma ambigüidade por escrita, por enarmonia.

Figura 60 - ambigüidade por enarmonia.

No terceiro tempo do compasso 17, ocorre um intervalo que está numa estrutura arpejada. Um Fá e o Si completam o trítono, podem pertencer a um acorde de Sol, mas o desdobramento do arpejo na mão direita fixa-se em uma estrutura acórdica de B7+(9), sendo na estrutura geral sobreposta de B7+(9)/F. O choque do ponto de vista tonal está na ocorrência do Fá sustenido no acorde de Si maior, mas que tem um baixo em Fá. É como se o compositor elegesse e deselegesse a utilização dos sistemas. Há um mister na busca de se poder entender, que diante das sutilezas aplicadas na construção musical, o compositor intenciona ir e vir, aproximar e distanciar o ouvinte das convenções tonais – aplicando um contraste resultando em ambigüidade quanto a centros tonais e ou sistêmicos. O sistema tonal serve como base de referência para que a *expressividade intervalar* module contrastes e ambigüidades, e sejam aplicados e sancionados como procedimentos de base dessa poética que se distancia e se aproxima dos sistemas,

principalmente o tonal. O sistema tonal é uma referência, mas a utilização preponderante e marcante em Almeida Prado, é que através dessa referência pontual, as aproximações e as desaproximações podem tornar as estruturas do ponto de vista tonal em possibilidades instáveis, com indefinição e em dualidades. Assim é nessa proposta que o compositor tramita e se posiciona. Tais possibilidades instáveis e conflitantes dão energia e prosseguimento ao discurso musical. O material pode estar próximo de convenções tonais, ele poderá estar no tonal, mas eis que tão facilmente o compositor pode aplicar determinada gradação que se distancie da lógica tonal. Nos compassos 30 e 31 existe uma sucessão de acordes consonantes. A consonância de cada acorde dessa sucessão cumpre convenções do plano tonal, mas em contrapartida a sucessão não está disposta em termos das cadências clássicas do tonalismo (plagal, autêntica e completa). Divergente das estruturas consonantes, do ponto de vista tonal, sua sucessão não cumpre uma convenção tonal. A distância ou a proximidade do material em relação ao sistema tonal é em muito sancionado pela *expressividade intervalar*.

> "A Lúcia Ribeiro fez uma exposição de quadros em que corpos eram retratados. Você não sabia quem era a mulher, quem era o homem. Essa ambigüidade era muito sensual e cada um tirava a sua conclusão. Então fiz o *Poesilúdio nº9*, "*Noites de Amsterdã*", com essas harmonias um pouco "wagnerianas", para passar esse erotismo. Todo o material central é uma marcha harmônica, mas o ritmo e a medida irregular não permitem que isso seja percebido de imediato. O erótico está principalmente no rubato". (Almeida Prado, 2002; Moreira, 2004, p. 79).

Síntese Analítica:

1) um percurso com base harmônica, escorregadio do ponto de vista tonal, mas que objetiva ser base para um tema sinuoso e modulante, mas com características intervalares recorrentes quanto a parte inicial do 'tema erótico';
2) existe seqüência pandiatônica;

3) intervalo como estrutura independente do sistema tonal; assim como intervalo com estrutura a exprimir alguma ordem acordal-tonal;
4) uma ausência de um certo centro de altura referencial, tanto no início e como no começo.

Poesilúdio n.10: uma coleção de idéias rabiscadas e inacabadas

Esse *Poesilúdio* tem uma formação que expõe idéias inacabadas, como se fossem móbiles ou conjuntos dessas idéias fraturadas. São agrupamentos acórdicos verticais (acordes completos; e ou incompletos – 'extratos de acordes') que podem ser resultado de sobreposições acórdicas ou acordes consonantes simples; ou as sobreposições poderão ser sobre material de ordem horizontal (materiais escalares incompletos; ou materiais arpejados que se organizam por lógicas acordais e intervalares). Basicamente esta peça funciona numa demonstração mais explícita das possibilidades intervalares. Os conjuntos funcionam como agrupamentos de elementos que compõe uma espécie de módulo motívico. Há 8 conjuntos motívicos nestes 16 compassos que perfazem esta peça.

Conjunto Motívico 1 (c. 1)

Pautado por uma sobreposição de acordes onde no primeiro tempo ocorre um acorde de Em7 sobre um acorde quartal de D#sus4(7, omit 5); sendo que o segundo tempo tem o Gb(#5)7+ sobre Am(omit 5)/G (um tipo 'extratificação acordal'). Aqui neste conjunto motívico acontecem as disposições acórdicas por lógicas intervalares. Têm-se os acordes que podem ser entendidos do ponto de vista do sistema tonal, mas deve-se entender essas disposições acórdicas por relações intervalares. A música contemporânea, a música dos séculos XX e XXI - está fundamentada na compreensão e nas lógicas intervalares (Persichetti, 1961). 'Sempre há em algum ponto uma organização acordal e intervalar que provoque a ocorrência de segunda menor'.

<u>Conjunto Motívico 2</u> <u>(c. 2-4)</u>

Este agrupamento consiste de três acordes na parte superior: A#o, Fsus#4(7+, omit5) – harmonia quartal, e F(omit5,add4) – numa abertura de 6ª. menor (Lá, Fá) mais uma 4ª. justa que está em Sib4 (uma forma de escrever um acorde de uma maneira mais expandida).

Figura 61 - no compasso 3 e 4 *expressividade intervalar* cumprindo aberturas de vozes numa estrutura interna em *contraste* provocado por 9ª. menor, intervalo da classe de segundas menores.

Todo esse material acima é sobreposto por duas idéias. A primeira idéia é um desenvolvimento melódico em uma escala com centro em Frígio de Fá (com dualidades ou indefinições em Ré, Réb). 'Sempre há em algum ponto uma organização acordal-intervalar que provoque a ocorrência de 2ª. menor' das sobreposições entre o material inferior e o superior'.

Assim estabelece-se esta escala (com uma indefinição no 6.º grau):

Figura 62 - um certo modo Fá Frígio que tem duas possibilidades no 6.º grau – com o Ré bequadro e o Ré bemol, sendo um contraste entre si próprias.

A segunda idéia do material da mão esquerda é uma nota pedal em Fá que posteriormente tem duas progressões de 4ªs. justas (Sob, Dob; Láb, Réb). O

Sol bemol e o Lá bemol contrastam-se por 2as. maiores. O Sol bemol dista uma 2a. menor de Fá, enquanto que Lá bemol outra 2a. menor de Lá. Este material de fato estabelece uma relação com o acorde de F(omit5,add4) que neste momento da linha temporal de uma semínima pontuada está em ressonância.

Conjunto Motívico 3 (c. 5-6)

Duas estruturas acórdicas; a primeira consiste de um intervalo de quarta justa (Sol#, Do#) sobre uma tríade quartal (Sol, Do, Fá) - ambas com base em intervalos de 4a. justa. A segunda estrutura acórdica que consiste de duas ordens contrastantes: contrastes de espécies de intervalos e contraste por ocorrência de 2as. menores (intervalo de grande recorrência na obra do compositor). Uma organização intervalar de 5as. justas sobre outra organização intervalar de 4as. justas, mais uma terça sobrepondo todo esse material. Assim, formam-se acordes homofônicos, e estão organizados de forma que sempre exista algum ponto das alturas constitutivas deles que formem um intervalo de 2a. menor.

Conjunto Motívico 4 (c. 7-11)

Novamente o material superior está discorrido em três acordes (Bbm, C (sus4, 7+, omit 5), F7+(omit5)/A# e assim sob o primeiro acorde está um Dó menor (harmônico) com a omissão do 4.º grau (Fá); logo após ao acorde de C (sus4, 7+, omit 5), sob este acontece um material arpejado que está associado ao acorde de B (associado a um Mi de passagem); concluindo com o terceiro acorde F7+(omit5)/A#, que tem como baixo uma nota (Lá#) que é um rabisco do arpejo anterior. O eco deste último acorde (F7+(omit5) sua parte superior - mão direita) é uma aplicação dos aspectos de ressonância que é possibilitado pelas

bases do transtonalismo em Almeida Prado. Assim ao eco deste acorde entra um baixo em Ré0, que a partir desta nota grave, surge com uma idéia que pode até aparentar nexos harmônicos, mas forma-se com um desenvolvimento de ciclos de intervalos (Persichetti, 1961, 187). Neste conjunto motívico há um ciclo alternado de intervalos. Aqui o compositor desenvolve a linha arpejada com padrões de ciclos alternados de intervalos. Observem-se os padrões de intervalos: 5.ª justa, 2.ª maior; 5ª. justa, 3ª. menor; anterior a isso está uma seqüência de intervalos melódicos dentro dum nexo arpejado que segue assim: Ré0, Do#1 (7ª. M); assim como Do#1, Fá#1 (4ª. justa). Neste caso para tal aplicação o intervalo recorrente é o de 2ª. menor, como as dualidades apresentadas pelas notas Fá#, Fá e Mi, Mib. Contemple-se este exemplo:

Figura 63 - *expressividade intervalar* pontos de contraste da classe de intervalos de 2as. menores (c. 9-11).

Conjunto Motívico 6 (c. 11-13)

Este conjunto tem três estruturas acórdicas subsequentes. A primeira é um Esus (7) (sem terça); a segunda estrutura é em síntese um acorde de D(b6,b9,add b10); e a terceira estrutura é um acorde de Lá menor sob um intervalo de 4ª. justa: Sol# - Do#. Numa observação superficial tais estruturas acórdicas parecem conter simplicidade, mas

estão enunciados nestas três estruturas os princípios de construção composicional. Deve-se observar que a omissão se vincula à indefinição, enquanto que o contraste se fundamenta geralmente na aplicação do intervalo de 2ª. menor por relação vertical ou horizontal – estes são aspectos da *expressividade intervalar*. Existem os poliacordes, os quais são sempre sobreposições de duas estruturas acórdicas. Os acordes podem estar sobre intervalos.

Estrutura Homofônica				Procedimento
. 11		Em sus (7)		omissão de grau
. 12		versões interpretações das estruturas	3ª. M, 4ª. dim, 4ª. j, 2ª. M	Fá#, Fá; Ré,Mib (2ª. m)
			D(b6,b9,add b10)	Fá#, Fá (2ª. m)
			Bb sus4 sobre D(omit5)	sobreposição de acordes
			Bb sus4 sobre interv. de 3ª.	acorde versus intervalo (2ª. m)
. 13		Am sob intervalo de Sol#, Do#.		acorde versus intervalo (2ª. m)

Tabela 11 - organizações intervalares e estruturas acordais.

Esta segunda tabela compreende as estruturas e como se relacionam com os sistemas musicais: tonal e atonal – como *a expressividade intervalar* cumpre aspectos de construção ao instrumento de afinação fixa como o piano – mas que tal trânsito entre tais sistemas, o tonal e o atonal, criam o terreno sistêmico para o transtonalismo.

Estrutura Homofônica				Lógica/Sistema
. 11		Emsus (7)		acordal tonal
. 12		versões interpretações das estruturas	3ª. M, 4ª. dim, 4ª. j, 2ª. M	polintervalar/atonal
			D(b6,b9,add b10)	modal/acordal
			Bbsus4 sobre D(omit5)	poliacordal/tonal
			Bbsus4 sobre interv. de 3ª.	acordal/intervalar/tonal
. 13		Am sob intervalo de Sol#, Do#.		acordal/intervalar

Tabela 12 - relação intervalar-acórdica com sistemas modal, tonal e atonal (superposições das estruturas).

Conjunto Motívico 7 (c. 13-14)

Este conjunto explora dois tipos de intervalos melódicos: o grau conjunto e o salto. O grau conjunto pode aparecer em uma unidade de grau conjunto ou em sucessão de graus conjuntos. Quando em sucessão vincula-se às partes de escalas, e ou acordes. Os intervalos como saltos ou grau conjunto cumprem orientações que visam eleger uma indefinição quanto aos possíveis centros tonais ou nexos harmônicos. Neste conjunto motívico ocorre dois pequenos módulos. O primeiro módulo vinculado às duas possibilidades centro tonais. Sendo a sucessão de Fá#4, Sol#4, Lá#4, Ré5 – a possibilidade de entender esse material como os três primeiros graus do primeiro tetracorde de um Jônico de Fá sustenido, que contém o sexto grau aumentado (Ré5); mas pode-se entender como parte de uma ‘escala de tons inteiros de D, que começa com seu Ré (suposto Ré4), depois com segundo grau omitido, e seguem-se Fá#4, Sol#4, Lá#4 (escala que vai somente até 5.º grau). Por tanto se estabelece uma

indefinição de nexo de centro tonal neste primeiro módulo – seria o centro em Fá sustenido ou Ré? Eis aqui estabelecida, uma indefinição, um sentido de ambigüidade. O segundo módulo pode ser entendido como segue então, um material que é iniciado no final do primeiro módulo reutilizando o Ré5. Daí tem-se Ré5, Mi5, Fá5, Si5. Observe-se que o primeiro módulo tem três graus conjuntos (2ªs. maiores) e um salto de 4ª. diminuta (3ª. maior na prática do som). O segundo módulo a partir do próprio Ré5 (nota final do primeiro módulo) tem seu início com graus conjuntos de 2.ª maior, 2.ª menor e um salto de 4ª. aumentada (trítono). Assim o modelo dos dois módulos é desenvolvido por graus conjuntos e mais um salto. A existência de uma 2ª. menor na seqüência intervalar do segundo módulo vem cumprir uma característica recorrente neste *Poesilúdio*. Todos os conjuntos motívicos possuem a presença deste intervalo como elemento de unidade intervalar contrastante. O intervalo de 2ª. menor serve aos interesses de organização composicional deste *Poesilúdio*, assim como a omissão, ou dúvida no que tange a definição dos materiais quanto ao vínculo tonal ou não são papéis desempenhados pela *expressividade intervalar* (quando ocorrem indefinições como na figura abaixo) Vide exemplo abaixo:

Figura 64 - um modo indefinido por um certo tetracorde, relação de 2ª. menor, e mais trítono

<u>Conjunto Motívico 8</u> <u>(c. 15-16)</u>

Este conjunto é a pontuação cadencial que é formada por sobreposições de ‘extratos acordais’. Tais sobreposições distam entre si de uma 2ª. menor. Os intervalos harmônicos lembram possíveis acordes: Fá4, Mib5 (7ª. menor) sob Fá#4, Mi5 (7ª. menor). Como ‘extratos harmônicos’ o intervalo Fá4, Mib5 representa o acorde de Fá maior com 7ª. menor, enquanto que o Fá#4, Mi5 representa o acorde de F sustenido com 7ª. menor. Mas aqui nesse ponto da análise abre-se outros precedentes para outras possíveis interpretações desses ‘extratos harmônicos’. Qualquer acorde destes representados como possíveis maiores com sétimas menores, podem ser expandidos para outras classificações acordais. Assim o que era Fá maior com 7ª. menor, pode ser: Fm7, Fm7(b5); enfim surgem indefinições nas possibilidades que tais intervalos lançam sobre possíveis interpretações de seus possíveis acordes. Nas indefinições se estabelece as ambigüidades possíveis advindas da *expressividade intervalar*.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

Os principais pontos onde se caracteriza a *expressividade intervalar* são percebidos mais claramente nas estruturas acórdicas verticais. Nas sobreposições das estruturas acórdicas do compasso 1, esse aspecto é percebido quando se verificam as existências individualizadas dos acordes, mas por estarem sobrepostos, sua coexistência é contrastante. A estrutura intervalar altamente recorrente como malha de ligação é a 2ª. menor. Esse intervalo faz parte do processo predominante que o que a partir do que compositor fala, mas que aqui foi feito uma expansão, um alargamento do conceito concebido pelo compositor: a *expressividade intervalar*.

Nos conjuntos motívicos homofônicos o contraste é mais perceptível. Nas estruturas e entradas polifônicas, aqui ditas escalares-melódicas, determinam-se alguns pontos de intersecção para que o contraste de alturas ocorra nas estruturas verticais. Assim se procede em todo este *Poesilúdio*. Em todos os conjuntos motívicos subsequentes há sempre a recorrência dessa *expressividade intervalar* por 2.ª menor.

"Expressividade Intervalar" e ambigüidade

O sistema tonal é um terreno de fundo do ser ou não ser, se parecer, mas não ser tonal, é neste terreno que o compositor se posiciona para criar as suas projeções. Um dos casos de ambigüidades presumidas de sua poética é a omissão da terça de um acorde. Veja-se o **compasso 11** (segundo tempo) o acorde de E(sus)7 (sem terça). Não se quer definir, e nem se pode; o acorde nem é maior e nem menor.

No **compasso 12** existe um poliacorde que se entendido como uma só estrutura acórdica - D(b6,b9,add b10); aí se observará uma dualidade entre o Fá sustenido e o Fá deste acorde. Eis que tal dualidade é uma indefinição, uma ambigüidade novamente de ordem modal (maior ou menor).

No **compasso 13**, uma estrutura intervalar sob uma acorde menor. Novamente o embricamento de segundas visando contraste, transforma-se numa ambigüidade de ordem modal. Eis que o Sol sustenido do intervalo cria indefinição modal novamente com a presença das terças: Do sustenido (do intervalo) e do Dó (do acorde de Am); assim a presença das duas alturas ajudam demonstrar contraste mas ao mesmo tempo ambigüidade.

Síntese Analítica:

1) intervalo pensado em verticalidade (acordes) e horizontalidade (arpejos e linhas melódicas);
2) sobreposição de estruturas acórdicas verticais sobre estruturas acórdicas em arpejo;
3) plano de composição numa demonstração de idéias rabiscadas, de materiais interrompidos, de linhas fraturadas;
4) sobreposição de ‘extratos acordais’ e ou de materiais em lógica de intervalar.

Poesilúdio n.11: sobreposições intervalares visando aspectos de ressonância

Esta peça é desenvolvida pela ampliação e desenvolvimento da idéia de intervalos e suas possíveis sobreposições. Os intervalos contemplam vínculos harmônicos, e são apresentados em um enunciado de contraste harmônico.

Poder-se-ia estabelecer o termo frase para a estrutura do compasso 1 ao 5; mas, as estruturas posteriores estão mais num sentido de módulo. Assim, apresentam-se módulos frasísticos para as estruturas discursivas dos materiais.

<u>Módulo Frasístico A</u>: c. 1-5

Uma sobreposição de intervalos de 6ª., como que dispostos em camadas, uma sobreposição de dois conjuntos, um mais agudo e outro mais grave, tal sobreposição está numa distância de uma nona. Veja-se no exemplo:

Figura 65 - camadas de 6as. sobrepostas que distam entre si numa oitava próxima, mas com lógica de segundas.

Horizontalmente estabelecem-se parâmetros de sobreposição e contraste numa ordem modal. Veja-se a inflexão Si bemol, Ré versus a inflexão Sol, Si que apresenta a essência mínima dos acordes de Sol menor e Sol maior.

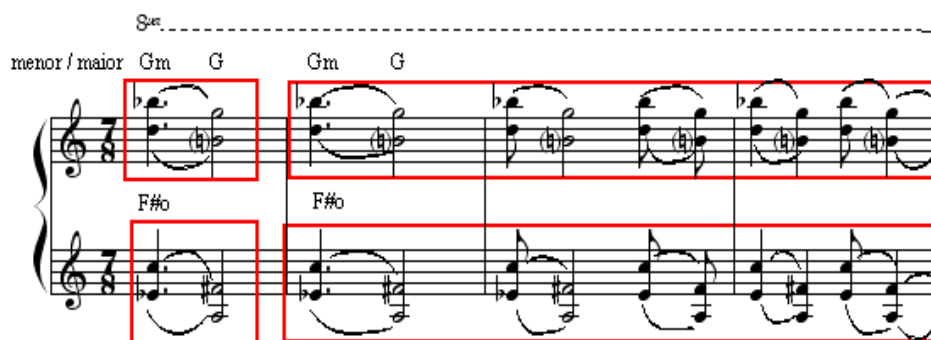



Figura 66 - contraste horizontal Sol menor versus Sol maior, novamente versus Fá sustenido diminuto versus os acordes de Sol (m e M).

Módulo Frasístico B: c. 6-7

Um material que é composto de saltos e grau conjunto na camada superior. Em contrapartida, como que trabalhando em movimento contrário, uma seqüência de saltos que seguem além da lógica de movimento contrário, mas são saltos que em pontos alternados distam de um intervalo correlacionado com a classe de 2^{a}. menor do ponto de altura da voz superior [classe de intervalos/classe de alturas: classe 1 – 2^{a}. menor, 7^{a}. maior, 8^{a}. diminuta, 9^{a}. menor] (Forte 1973,1988; Straus, 1990). Há no compasso 7 um intervalo de 3^{a}. maior de Fá sustenido (Fá#, Lá#) sobre um acorde quartal de Amsus4(7, omit 5). Toda esse modo de construção valorizando o contraste entre os intervalos referidos da “classe 1” configura-se na estratégia de estabelecer o conceito da *expressividade intervalar* como malha do tecido, a liga da organização das estruturas e materiais.

Vide exemplo:

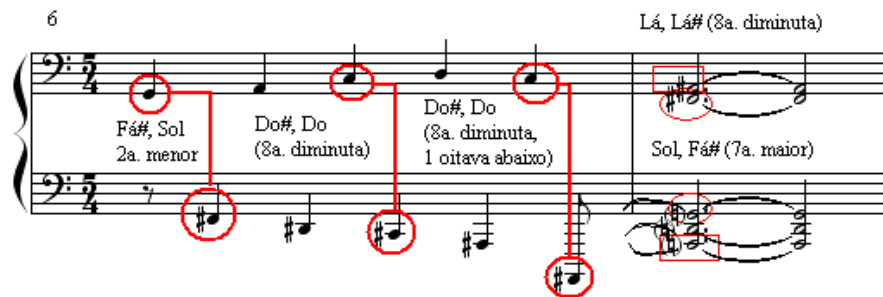



Figura 67 - pontos de contraste entre várias alturas referentes às distâncias da “classe 1” de intervalos (Forte e Straus).

<u>**Módulo Frasístico C**</u>: c. 8,8-a,9,9-a,9-b

Um módulo que trabalha repetições de alturas e algumas alturas variadas por graus conjuntos e saltos, fazendo o processual de aspectos de ressonância na lógica de estrutura intervalar. A essência do que será predominante neste *Poesilúdio* está neste módulo frasístico.

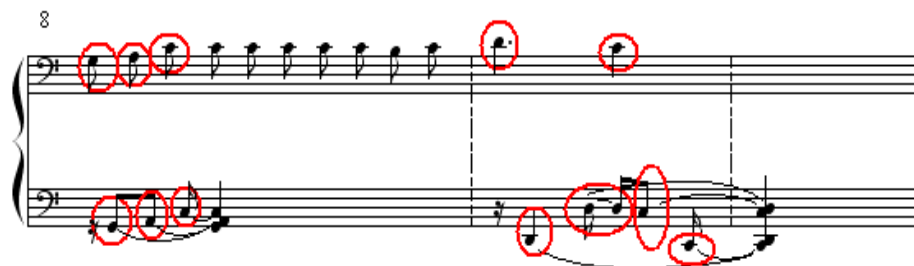



Figura 68 - aspectos de ressonância no uníssono acima, com repetições intercaladas entre o material superior e o material inferior; fragmentos de um canto gregoriano; *clusters* por ressonâncias em ligaduras.

<u>**Módulo Frasístico A’**</u>: c. 10-14

A diferença está aqui na forma de conduzir a fórmula de compasso que se apresenta aqui em 5/8 (e não mais como na primeira vez em 7/4). A lógica é intervalar, mas expressa nexos de ordem harmônica; o mesmo confronto entre Sol menor e Sol maior. O mesmo material de linhas de 6.ªs sobrepostas que distam entre si numa oitava próxima, mas com lógica de sobreposição vertical de intervalos da "classe 1" (2ª. menor, 7ª. maior e 9ª. menor). Outro dado importante é que aqui o módulo só passou a ser **A'** pela variação do tempo aplicado no material musical, pois o material segue como exposto no **A**.

Módulo Frasístico B': c. 15

O material é alongado em mais duas unidades de tempo aprofundando a mesma lógica da primeira apresentação com algumas diferenciações. Movimento contrário entre o material superior que ascende, e o material inferior que descende.

Módulo Frasístico C': c. 16,16-a,16-b,16-c

Neste módulo o material novamente não é modificado ostensivamente. Parece que o compositor quer lhe aplicar um conceito de réplica, de eco, como que de "delay", mas fazendo o ressoar em cópia. São variantes do aspecto de ressonância.

Módulo Frasístico A: c. 16(c)-20

Numa disposição de tempo de 2/4 o material é exposto com ares de defasagem. A defasagem utilizada como pré-fundamento de ressonância. A modificação

aqui está nas questões de fórmula de compasso e nas durações utilizadas nos materiais que seguem uma ordem idêntica ao **A**.

Módulo Frasístico C: c. 21

Compasso aqui mereceria uma fórmula de compasso nos moldes de 15/8 ou 5/4 + 5/8, mas curiosamente o compositor não faz menção desse acerto rítmico. Aqui se percebe um alongamento e uma certa indefinição organizacional neste setor de tempos. Fica evidente a intenção de dimensionar ou redimensionar novamente o que é compasso, como se ele pudesse ter partes acrescentadas, ou ele próprio, o compasso, ser então subdividido, ou ter uma dimensão de extensão de tempo e materiais (como os compassos: 8,8-a,9,9-a,9-b; 16,16-a,16-b,16-c)

Módulo Frasístico A: c. 22-26

Numa proposta de um 4/4 o material de 6ªs. é apresentado com uma pequena interrupção antes de apresentar o último inciso, o qual funciona como uma estrutura cadencial.

Figura 69 - materiais podem ser entendidos como em camadas (estratificação); assim como entendidos como 'extratificações de acordes' (Sol menor e Sol maior sobre um Fá sustenido diminuto); c. 24-25 elemento fragmentado como estrutura cadencial.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

No **<u>Módulo Frasístico A</u>**, o contraste se apresenta tanto nas questões de dualidade modal-harmônica de Sol menor versus Sol maior, como a sobreposição de essências harmônicas (‘extratos harmônicos’) demandam uma ordem de relação de contraste nas possíveis formações de ordem intervalares. Observe-se que os intervalos de 6.ªs das estruturas inferiores (camadas inferiores) são formações pertencentes ao acorde de Fá sustenido menor (7ª. m com 5ª. diminuta), que na verdade é o VII grau do tom de Sol (tanto do Sol menor como do Sol maior). Mas, aqui o compositor coloca os ‘extratos harmônicos’ de Sol (menor/maior) sobre os ‘extratos harmônicos’ do VII grau que contém as notas sensíveis (sensível tonal: Fá#; e a sensível modal Do; e eis que o próprio Mib aplica-se como sensível de Ré). Enquanto que os ‘extratos harmônicos’ de Sol pertencem à Tônica, e as sensíveis pertencem ao acorde de dominante com 7.ª menor mais 9ª. menor, sem a fundamental (VII grau da escala acordal do centro de Sol).

Aspectos de ressonância, através das repetições, bem como as ligaduras dessa notas, formando ‘pré-clusters’ por ressonância como foi demonstrado, predominam neste *Poesilúdio*, principalmente nos Módulos B e C.

“Expressividade Intervalar” e ambigüidade na forma

A própria conceituação do módulo frasístico aplicada à estrutura do material enfrenta uma indefinição no que tange à classificação, se é frasística ou motívica. Os materiais dispostos podem e parecem se encaixar num modelo de frase, ou semi-frase,

mas por outro lado podem ser entendidos como motivo. Há assim uma ambigüidade formal.

> "O *Poesilúdio nº11* tem duas texturas: os sinos e o canto gregoriano. Essa melodia gregoriana é uma salmodia. Perceba que a ressonância vem escrita. Na última linha, deixe o pedal". (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 79).

Síntese Analítica:

1) sobreposição e lógica intervalar vertical;
2) repetição de alturas com defasagem da outra voz para indicar aspecto de ressonância;
3) contraste por defasagem, e repetição de componente rítmico como aspecto de ressonância;
4) ligadura como elemento expressivo técnico de produzir ressonância, e ao final um resultado de "cluster" e ou acordes e ou parte de um acorde ('extrato acordal').

Poesilúdio n.12: novamente "word-painting" por propostas intervalares

Neste *Poesilúdio*, o conceito de intervalo disposto em linhas de materiais arpejados surge como idéia motriz de toda construção. O compositor discorre através dos intervalos nas disposições desses intervalos que indicam verticalidade e horizontalidade. Tanto o posicionamento vertical (acorde, intervalo harmônico, e ou sobreposição intervalar com objetivos de estrutura acórdica) como o posicionamento horizontal do intervalo (arpejo, e ou ordem livre intervalar), tais posicionamentos pretendem indicar o movimento das ondas do mar. Moreira (2002, p. 182) aponta que "Almeida Prado imaginou as ondulações impetuosas provocadas pelos ventos. O conhecimento das religiões afro-brasileiras sugeriu-lhe Iansã, o orixá feminino que se manifesta através dos ventos, raios e tempestades". Assim os arpejos das estruturas acórdicas simbolizam 'as ondas', ao passo que os raios são simbolizados pelas estruturas verticais (sobreposições intervalares - acordes quartais e ou outras disposições acórdicas).

<u>Parte 1: Introdução</u>: c. 1

Novamente aqui o compositor tem uma estratégia de dispor os materiais em dois setores dentro do próprio compasso. Essa divisão é aplicada por barra de compasso tracejada.

Há três setores de materiais que estão em três **sub-compassos**:

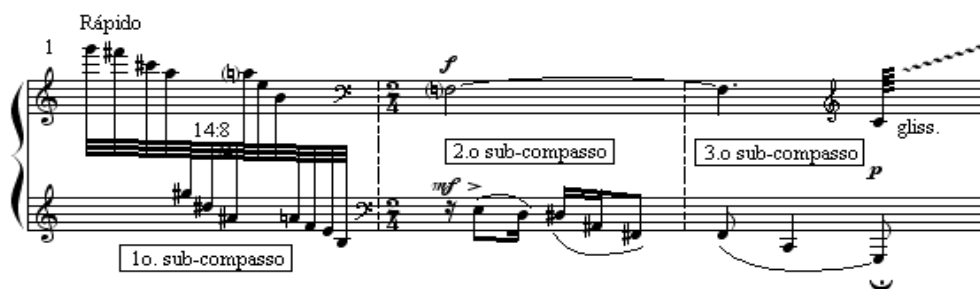



Figura 70 - materiais separados em 3 sub-compasos

<u>Sub-Compasso 1</u>:

Onde os arpejos estão em níveis descendentes e intercalados de suas alturas, predominantemente numa lógica de acordes quartais. Todas as alturas, mesmo quando dentro de uma lógica de arpejo, são iniciados em ordem descendente. Estes movimentos descendentes dos arpejos e alternados representam as ondas do mar que vem e vão na praia, ou quando segundo Almeida Prado, agitadas por Iansã (a divindade afro-brasileira).

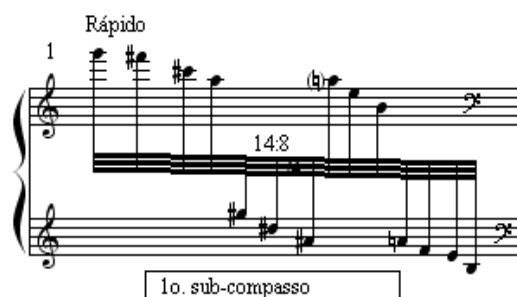



Figura 71 - arpejos descendentes intercalados entre estrutura e estrutura superior e inferior simbolizando o movimento das águas e o controle da natureza (água, raio, ventos, tempestades, etc.) pela divindade afro-brasileira.

<u>Sub-Compasso 2</u>:

Onde há um contraponto de uma altura superior que é de uma nota só (o Fá2) com uma disposição escalar ([Fá2],Mi2,Ré2,[Ré#2]) e acórdica (Ré#2, Lá#2, Fá#2 = D#m/Fá#). Veja-se fig. 71.

<u>Sub-Compasso 3</u>:

Neste sub-compasso há um acorde quartal (Fá1, Do1, Sol0 – disposto em ordem descendente; ainda assim há um delineio de um acorde quando ocorre um intervalo harmônico formando pelo último Sol0 e na parte superior um Lá2 – assim resultando numa 9ª. maior).

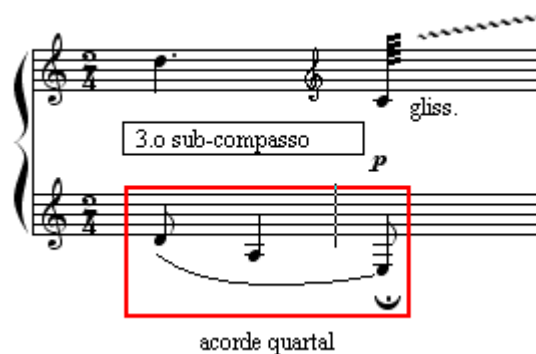



Figura 72 - acorde quartal – elemento recorrente nos *Poesilúdios*, mas aqui numa ordem horizontal a despeito de seu vínculo harmônico.

Assim neste material inferior tem-se enunciadas as classes intervalares que permeia a lógica horizontal e vertical de todo o *Poesilúdio n.º 12.* Assim esse material temático do segundo setor (**sub-compassos 1 e 2**) apresenta subseqüentemente uma **escala** (intervalos por grau conjunto), um **arpejo** de um acorde, uma **seqüência de intervalos** quartais, e ainda assim o intervalo harmônico de 9ª. maior (Sol0, Lá2: representando o intervalo como estrutura vertical, seja ele pensado como 'extrato harmônico' de uma representação

qualquer acórdica, ou como entidade intervalar, e ou como uma alusão ao acorde completo: ‘extrato harmônico ou acordal’). Assim todas essas apresentações intervalares evocam a importância e o próprio caráter do intervalo como conceito, para ser o material motriz que imbricará a representação das forças da natureza que desencadeiam movimento nas águas.

Parte 2: Frase A: c. 2-8

O material aqui representativo está no ostinato que ocorre como acompanhamento e que representa através do material organizado por uma lógica intervalar onde as quartas justas e predominam e dão um sentido harmônico, além de que outros intervalos como: 7ª. menor e 3ª. menor cumprem fatores de coesão e sentido harmônico-intervalar; somado-se a isso a extensão descendente de um acorde quartal de Lá bemol (Solb2, Réb2, Láb1 = Absus4(7,omit5)). Toda essa estrutura acontece num espaço rítmico sob a fórmula de 11/8 (podendo ser subdividido em dois **sub-compassos** de 4/4 mais um de 3/8).

Figura 73 - ostinato por intervalos de quartas justas que tanto são saltos como formam estruturas de acordes quartais; Fá com 4ª. justa e 7ª. menor e Sol b com 4ª. justa e 7ª. menor.

No compasso 2 ao 5, a melodia (ou linha superior) está num ambiente modal de Mixolídio em Sol, sendo que do compasso 6 ao 8 há uma entrada de um Lídio

em Dó. Há então proposições melódicas em dois ambientes modais – uma baseada em Mixolídio de Sol e outra em Lídio de Dó.

Parte 3: transição c. 9 e 10

Neste trecho o ostinato cessa para se dar lugar ao material que ocupará a transição, sendo que aqui há uma ocorrência intervalar na linha inferior que representa uma estrutura acordal (um 'extrato de um acorde'). O compositor usa de criatividade, pois combina na linha superior duas linhas de vozes ao mesmo tempo dependentes e independentes. No soprano acontece uma linha descendente baseada num arpejo baseado em um acorde de Sol já apresentado em Sol Mixolídio (c. 2-6). Ao mesmo tempo todo esse material do soprano está sobre uma escala descendente de um Lá Dório. Assim sendo, temos dois modos independentes e diferentes, mas integrados por ordens organizadas de intervalos harmônicos.

Figura 74 - uma escala completa no modo Lá Dório entremeada por relações de contraste por 8ª. diminuta e materiais sobre uma linha de baixo baseada em 'extratos harmônicos' que indicam uma progressão dentro de uma lógica tonal.

Outra questão importante no exemplo da figura acima, além das ordens de intervalos harmônicos que vão surgindo dessa combinação entre o soprano e o

contralto, é o fato de que há uma proposital aplicação contrastante pela presença do Fá sustenido no contralto e enquanto que há um Fá bequadro na linha do soprano. Tal procedimento também se pode entender como uma tentativa de não se deixar claro em qual modo eventualmente estaria no que tange às possíveis questões de se vincular os intervalos harmônicos a um Ré maior ou Ré menor.

Parte 2: Frase B: c. 11-16 (Tempo livre)

Esta parte é iniciada novamente com um outro ostinato, novamente como função de acompanhamento assim marcando espaço formal, mas indicando e trazendo uma atenção ao acompanhamento como tema de uma frase. Parece aqui querer inverter o papel de importância para o acompanhamento. O ostinato continua no mesmo modelo rítmico de distribuição dentro do 11/8, sendo uma distribuição em duas fórmulas, uma de 4/4, e uma de 3/8. O material do ostinato é baseado em uma inflexão harmônica de uma acorde de Mi bemol na segunda inversão (Ebm/Bb), havendo sempre uma alternância na voz superior de ostinato, deslocando entre o Sol bemol e o Lá bemol (ou seja uma inflexão entre a 3ª. menor de um acorde e sua 4ª. justa).

Figura 75 - ostinato do compasso 10 ao 16 com nuance entre a 3ª. menor do acorde e a posição de acorde quartal.

Enquanto que na linha superior advindo já do compasso 10 um material com as notas Sol3 e Lá3 em ressonância por ligaduras estendidas e que adentram o compasso 11; neste mesmo compasso 11 a presença da nota Fá3 parece fazer o trecho estar em modo de Fá (mais nitidamente num pentatônico de Fá). No compasso seguinte (c.12) o material melódico se estabiliza num Eólio de Lá (mas sem o segundo grau da escala).

Coda: c. 17(a), 17(b), 17(c), 17(d), [19-21]

Sub-compasso 18 (a):

As estruturas intervalares verticais estão numa ordem e organização de maneira que estejam em contraste. Há duas vozes na mão esquerda e duas vozes na mão direita, elas estão organizadas que distem entre si uma 2ª. menor – o intervalo altamente expressivo para ordens de contraste.

Sub-compasso 18 (b):

A busca de expressar por escrita e representação sonora o ‘movimento das ondas’ no mar, citando novamente o aparato rítmico de fusas da introdução; o compositor como que num vento contrário, mudando a posição das ondas, recita o material introdutório que foi exposto no compasso 1. Ou seja o material é apresentado de forma invertida, espelhada demonstrando agora uma ordem ascendente dos arpejos dos acordes quartais (com exceção do último que é uma primeira inversão: F#m(b9)/A).

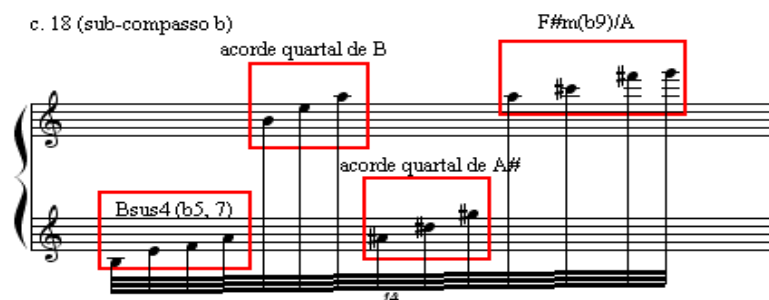



Figura 76 - o mesmo material da introdução no compasso 1, mas que agora em inversão; predomínio dos intervalos de 4ªs. justas na estrutura de acordes, ou como pensados no conceito de *expressividade intervalar*, agora a serviço do "word-paiting" sobre as ondas do mar e da agitação da natureza.

<u>Sub-compassos 18 (c) e (d)</u>:

Esses sub-compassos o **(c)** e o **(d)**, contêm um procedimento de apresentar alturas num contratempo e apresentar um ornamento como que resvalando em alturas que distam das principais alturas (notas cheias) uma 7ª. maior ou uma 9ª. menor. Enquanto que na linha inferior se propõe um trinado pela nota próxima acima distando de uma 2ª. menor. Assim, tais intervalos são representativos até numa textura leve se configuram como auto-afirmação de questões de contraste.

<u>Compassos 19-21</u>: uma dada estrutura cadencial.

O compasso 18 consiste de silêncio. Os restantes são compassos que contém os diversos conteúdos de sobreposições intervalares. Eles, os acordes, ou em alguns casos estruturas acórdicas que são constituídas por sobreposições intervalares são desenvolvidos numa lógica harmônica. Assim sendo em alguns modelos reconhece-se mais facilmente formatos de acordes de ordem tonal - como as estruturas da linha inferior dos compassos 19 ao 21: fundamental (oitava de Fá1, Fá2); uma acorde de Si bemol com 4ª. justa substituindo a terça; e um acorde

quartal de sobre a nota Si (Si3, Mi4, Lá4). Enquanto que na linha superior encontra-se estruturas acórdicas, onde o fator ordenação de intervalos é mais importante do que a relação convencional com os formatos de acordes convencionais da tonalidade (veja-se: Fá1 mais Lá1, e as quartas subseqüentes Ré2 e Sol2 – logicamente não se pode excluir aqui a conotação de acorde quartal; novamente tal estrutura de sobreposições de intervalos de quartas diferenciadas – 4ª. aumentada, sobre uma 4ª. diminuta - mais uma 3ª. maior; concluindo na linha superior um acorde de Em7(omit 5). Os compassos 19 ao 21 retratam uma seqüência de estruturas acórdicas fundamentadas por diversos tipos de intervalos que cumprem uma função cadencial.

Figura 77 - estrutura cadencial caracterizada por contraste de alturas dentro das estruturas acordais, assim como pensando como acorde de um centro (ou natureza, e ou altura), mas sobrepostos em *expressividade intervalar*.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

O primeiro ostinato da Frase A, tem na sua extensão (3/8) uma ordem de material contrastante. Veja-se que toda a ordem intervalar da primeira parte do motivo do ostinato está correlacionado dentro de um pensamento de ordem melódico-harmônico, mas eis que subsistem alguns pontos altamente contrastantes. Perceba-se que no trecho inicial (4/4) o primeiro Mi0 se contrasta com o Mib2; ao passo que pode ser prenunciada uma indefinição ao mesmo tempo. Permanece o Mi ou o Mi bemol?

Assim outros pontos das alturas numa lógica intervalar que contrasta e se estabelecem ao longo desse eixo intervalar temático do ostinato. Assim são:

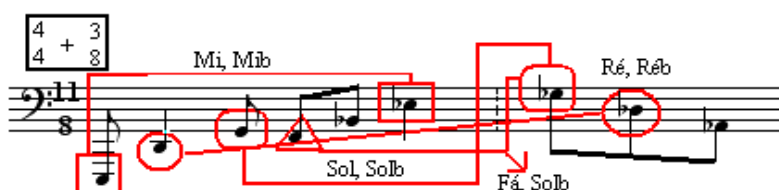



Figura 78 - pontos de *contraste* no ostinato pela “classe 1 de alturas” conforme Forte e Straus.

Verifique-se que igualmente se pode perceber notas aos serem resultantes de inflexões intervalares que tem uma lógica tonal, mas ao mesmo tempo carregam correlações de confronto das 2^{a}s. menores. Como no caso semelhante do Mi0 versus Mib2; outros casos semelhantes são apontados acima, os quais são: Ré2 versus Réb3; e Sol1 versus Solb2.

O compasso 9 apresenta outra ordem de contraste sendo **três ocorrência**s presentes. A **primeira** está assim demonstrada no soprano que contém saltos ao passo que o contralto contém graus conjuntos. A **segunda** que o soprano contém um ambiente acordal de um Mixolídio em Sol, sendo que o contralto uma escala no modo Dórico em Sol. E a **terceira** o *contraste* gerado pelas presenças do **Fá#** no Dórico, e o **Fá** bequadro no Mixolído em Sol (ver figura 60).

No compasso 17(a) pelas presenças de estruturas intervalares verticais distando entre suas duas vozes sobrepostas às outras duas vozes inferiores o espaço de 2ªs. menores.

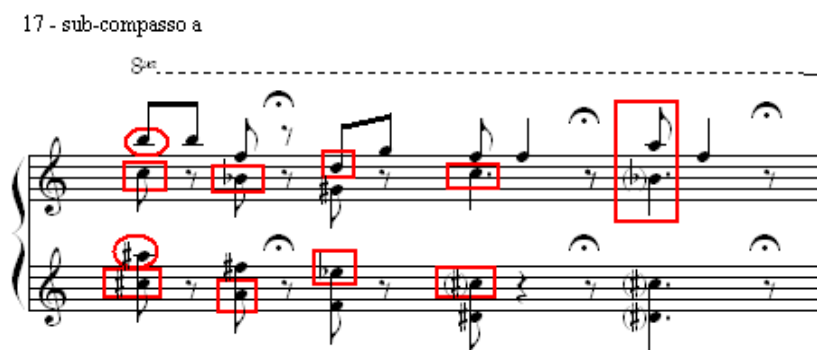



Figura 79 - outros pontos de contraste no material coral do sub-compasso 17-ª

Dentro da pontuação cadencial (c. 19-21), no compasso 20, contém uma estrutura vertical que contém alturas que se contrastam por intervalos de 2ªs. menores.

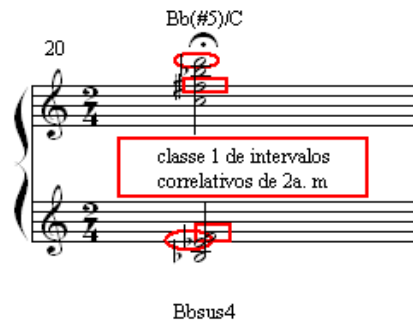



Figura 80 - pontos contrastes por *expressividade intervalar* observados na fig. 63, aqui de maneira mais focal.

Outra questão semelhante da natureza contrastante é a tessitura e ocorrência de timbres graves do compasso 18 versus ocorrência de materiais em tessitura aguda no compasso 19. Considerando-se que tal ocorrência de regiões graves e agudas é bastante ocorrente em todo este *Poesilúdio*, assim como em outras desta coleção de peças (*Dezesseis Poesilúdios para Piano*).

"Expressividade Intervalar", ambigüidade e transtonalismo

É indubitável que o terreno sistêmico do transtonalismo produz um espaço também próspero para que aspectos de ambigüidade ocorram. Assim sendo é conveniente citar novamente que o próprio contraste quando ocorrido em Almeida Prado nas suas maneiras variadas, per si pode também efetuar neste tal contraste o sentido de ambigüidade.

Neste *Poesilúdio*, mais um caso de ambigüidade deve ser mencionado na linha superior da Frase B. O material melódico exposto está num ambiente de um Lá Eólio; ocorre na exposição do material melódico uma ausência de duas notas: o Si e o Fá.

Figura 81 - ausência de graus neste Eólio de Lá (dos 2.º e 6.º graus: Si e Fá).

Síntese Analítica:

1) "wordpainting" que quer expressar tema extra musical da divindade afro-brasileira que age sobre as águas, tempestades, raios e manifestações deste tipo na natureza;
2) sobreposição intervalar, lógica intervalar num desdobramento arpejado de uma estrutura acórdica;
3) repetições de intervalos melódicos com ordem harmônica assim como ostinatos de determinadas padrões de estruturas acórdicas.

Poesilúdio n.13: minimalismo, lógica intervalar, e novas propostas formais

O intervalo novamente é o processo, mas é o elemento da idéia ou temática composicional neste *Poesilúdio*. Os intervalos através das disposições de verticalidade e horizontalidade concatenam o aspecto construtivo desta peça. Quando existe relação vertical, o pensamento acordal acontece como referência do aspecto ressonância (c. 8,9; c. 11,12; c. 14,15; c. 17,18). Predominantemente este recorre a um contraponto moderno de duas vozes (não o Barroco, mas um contraponto advindo de sua própria poética harmônico-composicional). O compositor volta a recorrer à questão da forma, como se insistentemente quisesse explorar outra possibilidade para a construção formal. Há nesta peça uma intenção de criar um clima de referência ao deserto árabe, querendo imitar pela 9ª. menor ocorrente a atmosfera musical proposta pelas oitavas mal afinadas, segundo o compositor (Almeida Prado, 2002; Moreira, 2002, p. 190). No trecho final do *Poesilúdio*, a partir do compasso 4, há uma constante aparição de fragmentos de materiais que aparecem na introdução, uma espécie de reedição de um jeito “patchwork” de compor já apresentado em outros *Poesilúdios* (ex. n.º 2 e n.º 4). Tem-se então formalmente a Seção A (tri-temática) e Seção B com um conjunto de fragmentos dos materiais que ocorre na Seção A.

Seção A:

Esta seção contem três espécies temáticas.

Parte 1: c. 1 (Tema A) - sub-compasso 1, sub-compasso 2 e sub-compasso 3.

Tem sido estratégia composicional o repensar a idéia e o conceito de compasso. Assim novamente o compasso 1 é dividido em 3 setores. Cada setor é denominado aqui de **sub-compassos**:

Sub-Compasso 1:

Há aqui uma construção motívica baseada em segundas e terças em torno do centro em Mi. Um motivo contendo dois conjuntos de notas que continuam seu discurso por resolução de trítono, pensando-se tonalmente, e em conjunto estratégia composicional de se aplicar a seqüência de intervalos de 2ª. menor e daí o primeiro grupo separado por um salto de 3.ª aumentada (Fá Lá#). São 6 sons que são dobrados em um uníssono.

Sub-Compasso 2:

Aqui há neste elemento motívico derivado do sub-compasso 1 a presença de 8 notas. A relação intervalar principal continua sendo a de uma 2ª. menor – a parte final do motivo inicial é estendida.

Sub-Compasso 3:

Neste setor do compasso há um segmento que parte da nota Mi, mas após uma ação cromática, conclui-se este trecho em Ré. Portanto se por uma ordem de resolução de alguma suposta sensível tonal ou modal, a recorrência das 2ªs. menores é predominante, tal trecho é assim desenvolvido, somente com a existência de dois intervalos de 3ªs. menores.

Figura 82 - material do sub-compasso 3 do compasso 1, predominância de 2ªs. menores.

<u>Parte 2</u>: Tema B (c. 2)

Novamente a intenção do compositor de manter a discussão sobre questões e medidas formais. Aqui o Tema B é desenvolvido extensamente dentro de um único compasso (c. 2); assim há uma distribuição de todo o material do desenvolvimento em 49 unidades de tempo de uma colcheia. A medida de tempo é concebida a partir do entendimento de quantos tempos, quantas unidades de tempo existem dentro do compasso? É uma maneira do compositor adotar não mais o esquema formal como uma fôrma em que se alocam os tempos ou os conteúdos temáticos como nos esquemas gerais das formas, mas sim o processo é pensado a partir da própria unidade de tempo; quantas unidades se necessitará para se atingir a necessidade criativa do material desenvolvido ou temático. Neste caso entenda-se que o próprio material deste Tema B, está por ordem de desenvolvimento.

Figura 83 - a cada duas colcheias o tempo de semínima que é a base para a contagens dos tempos neste grande compasso que assume aspecto de 'grande-forma'. Neste compasso 2 existem 49 tempos com figuração semelhante a estas da figura acima, predominando na 2ª.voz um trabalho rítmico de fusas e de intervalos de 2as. menores.

<u>Parte 3</u>: Tema C (c. 3)

O compositor parece afirmar aqui que o material temático tanto pode ser diluído de forma desenvolvida, como pode estar contido de forma a respeitar as métricas convencionais esperadas da forma para o repertório tonal. Este material do compasso 3 recorre a 4 conjuntos de heptinas. Cada heptina resume-se a três fusas inferiores num eixo modal de Réb, e enquanto que as fusas superiores estão como o 1.º tetracorde de um Ré Dório. Assim, repete-se mais três vezes, compondo um 4/8.

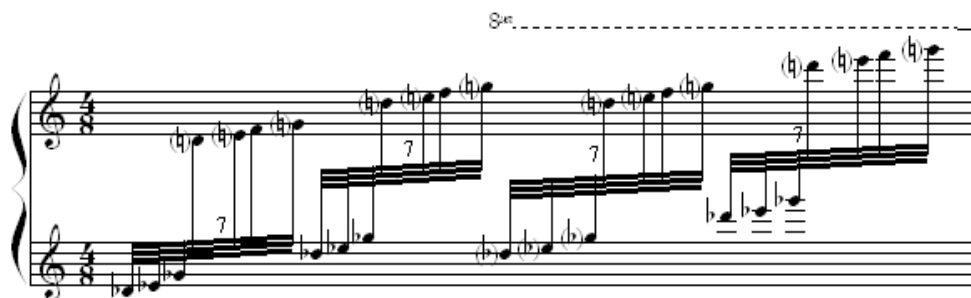



Figura 84 - seqüência de materiais em arpejos; reunindo suas alturas forma-se um *cluster*.

<u>Seção B</u>:

Esta secção contém uma série de procedimentos formais alternados propondo um conceito de “patchwork” no que tange a trechos de materiais temáticos versus uma proposição de ‘temas minimizados’, provindos do Tema B, mas apresentados em novidade de tamanho nesta seção. Esta proposta minimizada quer também apresentar novos materiais menores, mas em integridade. Parece uma idéia crítica sobre criatividade e remodelação da própria forma. É como se o compositor indagasse: ‘O que é forma?’. Quais são as medidas ou tamanhos formais que podem ser adequados? Ou quais são simétricos? Ou se a assimetria formal pode trabalhar em contraste confirmando a unidade do trecho, seção e a composição como um todo? O compositor tende a querer de fato confundir os limites do que é tema e variações. O que pode ser considerado um novo tema; ou ainda uma variação remanescente de um tema já apresentado. Esses limites são intencionalmente re-processados e re-organizados.

Parte 1: c. 4-7 (frase de “patchwork”)

No **compasso 4** o material temático B é apresentado somente em estrutura parcial; a partir desse compasso o material é sempre proporcionalmente achatado em cada vez que é apresentado; é diminuído em um tempo de semínima, resultando assim numa apresentação de tempo em 3/4. No **compasso 5** o material do tema C é apresentado integralmente nos seus 4/8. A seguir no **compasso 6**, como previsto há um estreitamento da métrica, e propondo o material mais estreitado em 2/4. Concluindo a frase “patchwork” no compasso 7, novamente remetendo-se ao Tema C integralmente por inteiro.

Parte 2: c. 8-20 (tema D mais desenvolvimento do Tema E (ou A') em "patchwork"

O próprio analista pode se defrontar com uma questão de indefinição formal. Nos **compassos 8 e 9** o Tema D com sua entrada reduzida em 1/4 pode remeter à idéia anterior do Tema B que vinha se reduzindo tempo a tempo de semínima a cada reapresentação de "patchwork". E bem pode ser que o compositor quisesse de fato sugerir essa indefinição. Assim o aspecto interessante deste Tema D é que aspectos de ressonância são ressaltados ao serem as ligaduras aplicadas com fins de produzir uma reverberação sobre os graus da harmonia de Mi com 7ª. menor e 4ª. aumentada (Esus#4(7)).

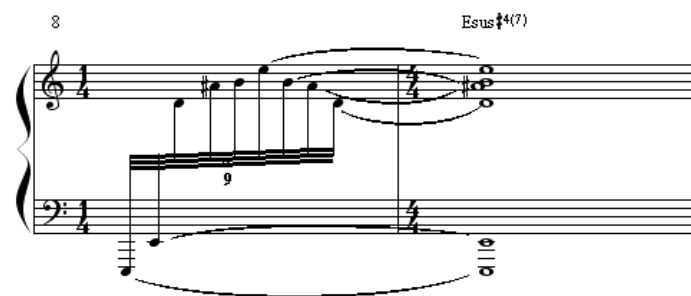



Figura 85 - tema D: material temático proposto num tamanho mínimo – conceito propositado do compositor de propor questões de crítica formal.

No **compasso 10** ocorre de fato o que se pode chamar de Tema E - , uma possível alusão ao Tema A (como um A'); assim o parentesco com o Tema A é apresentado em uníssono. É um compasso alargado em que há referências de tempo, as próprias marcações que agora centram-se em colcheias. Há então 19

tempos de colcheias; há uma permanência num centro de Mi, sendo o material apresentado num modo variado de escala octatônica. Podendo fazer aqui uma certa alusão ao Modo de Transposição Limitada de Messiaen – com um diferencial que aqui Almeida Prado inova de forma que as seqüências intervalares estão dispostas de maneira diferente da proposta pelo seu mestre.

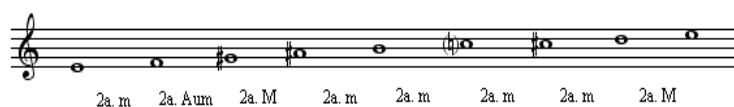



Figura 86 - uma possível alusão criativa de um outro 'modo de transposição limitada' como em Messiaen, mas, seguindo outras ordens de organização de 2as. Um modelo de uma escala octatônica.

Nos **compassos 11 e 12** novamente ocorre o Tema D que sempre intercala o material do Tema E (ou um possível Tema A'). Esta intercalação sugere o que designou-se como desenvolvimento em "patchwork".

No **compasso 13** há uma ampliação do processo anterior do Tema E (ou A') que está agora desenvolvido em 29 tempos de colcheia. Existe uma diferença no aspecto da constituição do modo apresentado no anterior compasso 10, onde as diferenças estão do 4.º para o 5.º graus, assim novamente uma outra variação de um 'modo octatônico a maneira de Almeida Prado':

Figura 87 - outra proposta octatônica no compasso 13 – um grande compasso de 29 tempos.

Nos **compassos 14 e 15** novamente a representação *ipisis litteris* dos outros 8-9 e 11-12.

No **compasso 16** um breve resumo do que foi apresentado antes nos outros extensos compassos 10 e 13. É como se houvesse a alusão, uma lembrança da função de Coda aqui, como se este resumo de compasso apresentasse uma revisão. Assim novamente o compositor parece discutir formas e como elas podem ser subvertidas numa supra-linguagem interna da própria composição. Onde a própria obra comenta a si própria.

Figura 88 - material em uníssono, recortado de referências ao Tema A, o trinado entra como referências às segundas.

Nos **compassos 17 e 18** o Tema D. É importante acrescentar que esse tema está nas medidas de um motivo harmônico. Com a ocorrência de diversos materiais

maiores e classificados como os temas anteriores, assim preferiu-se chamar o ‘motivo harmônico’ de Tema D, assim novamente o compositor insta e conclama a questionar o que pode ser e não pode ser chamada de tema? Onde está o limite numa classificação de um motivo? Ou qual a medida mínima para ainda assim o material ser chamado de um tema?

No **compasso 19** o Tema C reaparece também integralmente como o Tema D. Mas, como que querendo ser uma espécie de re-lembrança num espírito já final de Coda.

E assim parte-se para o **compasso 20** com um material que está de maneira escalar, utilizando este modo novamente parecendo ser uma outra variação do Modo de Transposição Limitada de Messiaen.

Figura 89 - novamente um modo estabelecido por segundas num centro de Si.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

Os aspectos de *expressividade intervalar* importantes numa demonstração em uma intenção de catálogos dos intervalos importantes, as 9ªs. menores que entram a partir do quarto tempo no Tema B. A 9ª. menor também se pensada uma oitava acima

do seu ponto do baixo, mas mantendo-se fixo o ponto mais agudo, neste caso assim se obterá uma 2ª. menor. Toda a estrutura do Tema B é pensada desta forma anteriormente exposta. Como que a suscitar um aspecto de 2ª. menor, ou mesmo 9ª. menor. Surge nesta estrutura o contraste pelos intervalos de 2ªs. menores como esteio de toda a linha de minimalismo que perpassa pelo interior da estrutura, na voz mediana.

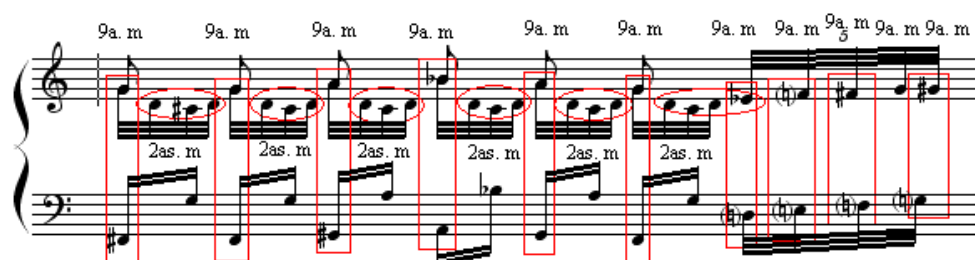



Figura 90 - a 2ª. menor e a 9ª. menor como meios intervalares básicos da estrutura, cumprindo papel poético do conceito alargado da *expressividade intervalar*.

No final do **compasso 2** a presença da nota Sol sustenido na voz superior e a repetição de um Sol sustenido (duas oitavas abaixo) na voz do baixo. Seguindo linearmente a voz faz um salto em direção mais grave com uma 7ª. maior abaixo, cujo salto representa a lógica intervalar a trabalho da *expressividade intervalar*. Oitava acima a nota Lá0 representa a resolução do Sol sustenido, como no sistema tonal.

Figura 91 - minimalismo por 2ªs. menores e continuidade de intervalos contrastantes (7ª. maior).

Outro dado de *expressividade intervalar* ocorre no **compasso 3** quando dentro da heptina acontece nas três notas graves um eixo em Réb e as quatro notas superiores como o 1.º tetracorde de um Dórico de Ré. Do ponto de vista de um sistema tonal os materiais apresentados são contrastados por ordens que distam numa lógica novamente de 2ª. menor:

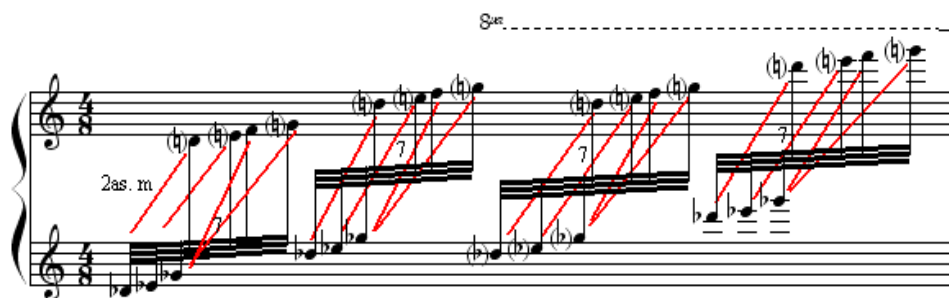



Figura 92 - relações de 2as. menores nesta estrutura arpejada de um *cluster.*

No **compasso 8** acontece novamente a presença de um intervalo de ênfase contrastante. No interior da constituição do acorde de Mi com 7ª. menor mais uma 4ª. aumentada, faz com que entre o Lá sustenido (4.ª aumentada) e o Si estejam a ligadura, indicando ressonância entre o Lá sustenido e o Si, formando um intervalo de 2ª. menor. A *expressividade intervalar* caracterizada neste Tema D por aplicação das ligaduras reforça processo de ressonância.

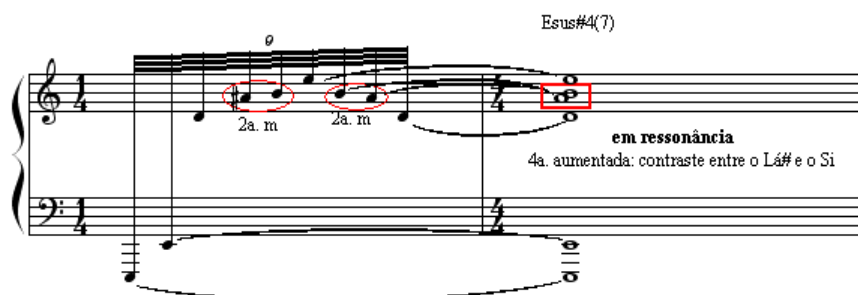



Figura 93- contraste por ressonância da 4ª. aumentada (Lá#) e a 5ª. justa do acorde (Si) – outro aspecto da *expressividade intervalar*.

No **compasso 19** ocorre o Tema C de forma invertida, mas mantendo os eixos tonais-modais se contrastando.

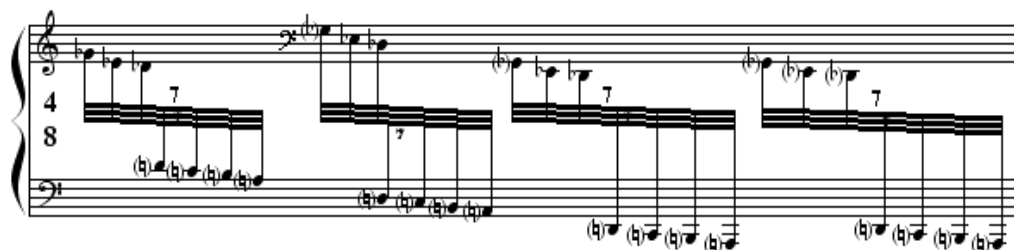



Figura 94 - motivo C apresentado de maneira invertida nas mesmas relações de 2ª.s. menores do material original do compasso 3.

Seqüencialmente o último material (c. 21) está em uníssono na forma de uma escala que tem seu último som em um Lá sustenido que é em relação ao primeiro som da escala - uma 7ª. maior. Assim aquela relação de intervalos contrastantes volta a ser estabelecida.

Figura 95 - material em disposição escalar cadenciado o *Poesilúdio n.o 13* com uma octatônica com seu oitavo som; *expressividade intervalar* por 7ª. maior.

Concluindo as considerações sobre *expressividade intervalar,* percebe-se neste *Poesilúdio* muito mais claramente sobre os tipos de intervalos que são aplicados com

vistas a produzir esse aspecto contrastante. O compositor faz amplamente utilização três tipos de intervalos de 2ª. menor, 7ª. maior e o de 9ª. menor. Consegue-se eleger o intervalo de 2ª. menor como o intervalo de maior grandeza para gerar contraste. Tanto o intervalo de 7ª. maior e o intervalo de 9ª. maior quando invertidos um de seus pontos e mantido o outro ponto (outra nota) resulta sempre numa relação de 2ª. menor. Não somente neste *Poesilúdio*, mas nos outros isso pode ser evidenciado claramente. Mas abaixo há um enunciado pretendendo destacar tal procedimento com as 9ªs. menores e as 7ªs. maiores. Então veja-se:

A transposição das 9ªs. menores em 2ªs. menores:

Figura 96 - comparativo para entendimento da 9ª. menor como intervalo correlativo de 2ª. menor em Almeida Prado.

A transposição das 7ªs. maiores em 2ªs. menores:

Figura 97 - comparativo para entendimento da 7ª. maior como intervalo correlativo de 2ª. menor em Almeida Prado.

“Expressividade Intervalar” e ambigüidade

A ambigüidade e a indefinição são propositadas na composição de Almeida Prado ocorre advinda de certas combinações, inversões de sentido musical, re-utilização de determinados elementos que podem ser verificados num conjunto de prioridades e regras em um determinado sistema – o tonal; mas tal sistema somente configura-se como um ponto referencial, os materiais se aproximam e se distanciam deste sistema até outros sistemas.

As regras, por exemplo, do que é tonal, na sua composição são especialmente subvertidas em prol de não somente criar outro modo de ordenar, mas amparar um novo conjunto de prioridades – uma delas é a utilização de intervalos que no tonal são feitos de forma que se busque dissonância, no seu “novo sistema” Almeida Prado na lógica intervalar os privilegia para buscar tensão, contraste e riqueza timbrística (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 76). Em contrapartida, o compositor toma tais conceitos de consonância e dissonância dentro do sistema tonal e utiliza essas prioridades subvertendo em favor do transtonalismo.

O intervalo entra como elemento construtor com função e importância de conseguir a graduação do que vai ser entendido como dentro ou fora de um determinado sistema. O intervalo é um mecanismo entre outros que possibilita com que haja troca da utilização por um outro universo e outro sistema. O próprio contraste quando ocorre em Almeida Prado nas suas maneiras variadas, pode também ser efetuado com sentido de ambigüidade.

No **compasso 1** a presença de cromatismos no sub-compasso final provoca uma certa indefinição para se medir em que modo está. É certo que há um centro em Mi nos

dois primeiros sub-compassos; ao passo que no sub-compasso final há a indefinição pelo cromatismo.

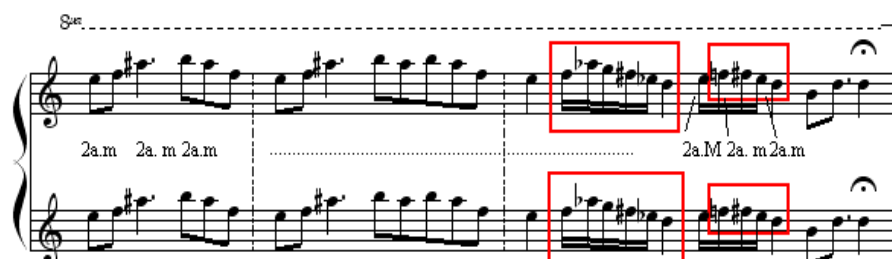



Figura 98 - cromatismo como efeito expressivo, mas lançando sentido de ambiguidade na estrutura.

No **compasso 2** ocorre o Tema B, caracterizado pelo minimalismo ocorrente na voz mediana (na voz interior); o minimalismo ao criar um certo eixo em determinados sons, nas notas dessa repetição sobem e descem em torno de um 'certo centro de altura', tal procedimento fixa um centro. A indefinição e ambigüidade não estão no minimalismo, mas nas vozes superior e inferior. Assim, essas vozes se contrastam entre si. A linha superior se contrasta com o material do meio, assim como as vozes - superior e inferior se contrastam entre si. Em que plano elas se tornam ambíguas? São ambíguas no plano do sistema tonal. Enquanto que numa linguagem de vanguarda tais dualidades e ambigüidades se configurem como elementos necessários no discurso entreaberto das quebras, fragmentação, superposição, e das indefinições.

Figura 99 - materiais em estratificação apresentando indefinições caracterizando *expressividade intervalar* por ambigüidade.

Outra ocorrência de elementos provenientes da organização dos materiais que provocam ambigüidade está no final do **compasso 2**. Observe-se que no início do material inferior, a partir da segunda nota (o Lá1) , ocorre um movimento de estabilização ou resolução de uma da sensível tonal (Sol#1 Lá1). Tal incisivo e mínimo movimento representa um importante conceito do tonalismo – a resolução da sensível tonal. Assim tal mínimo material se contrasta ou se acopla ao sentido das notas do minimalismo na voz interna. Observe-se que sempre na primeira fusa (de um conjunto de quatro fusas) ocorre um Réb3 que por si é enharmônico de Do#3, que por sua vez é a 3ª. maior de Lá. Assim cria-se um ponto de ambigüidade como um possível Lá maior na prática, e uma certa indefinição que exige uma análise pontual para verificar-se tal processo - por superposição do material de resolução de uma certa sensível.

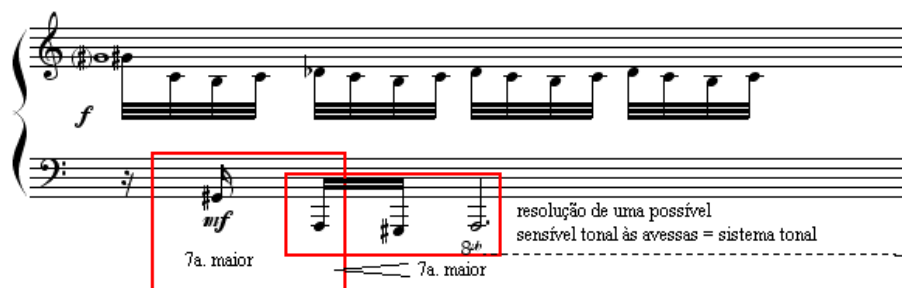



Figura 100 - final do compasso 2 – uma estrutura dentro do sistema tonal, mas provocando atonalidade pela resolução da sensível uma 7ª. maior abaixo.

No **compasso 10** há novamente um grande compasso que tem uma textura em uníssono e tem um certo caráter modal. Perceba-se que no desenvolvimento melódico, há determinadas ocorrências de certos graus que ocorrem de várias maneiras caracterizando intencionalmente uma indefinição quanto ao centro tonal ou modal. Abaixo se pode demonstrar as duplas ocorrências de determinadas alturas (graus) variando-se somente com um bemol, ou sustenido e ou até um bequadro.

Figura 101 – ambigüidade na construção de um modo – aspecto de *expressividade intervalar*.

Conseqüentemente, as notas ou os graus têm duas ocorrências no transcurso melódico. O Lá e o Lá sustenido, ainda assim sendo acrescentado mais um Si bemol por enharmonia. Continuando neste percurso o Do em seguida o Do sustenido. A presença dessas notas ou graus citados acima conduz a uma situação de indefinição. Semelhantemente no **compasso 13**, tal processo ocorre semelhantemente entre o Mi e o

Mi bemol. Em certo sentido uma espécie de inflexões no baixo que sempre vez por outra está fixando o Mi como centro tonal-modal.

Há sempre uma linha tênue entre os materiais em ambigüidade, como se pudessem ao mesmo tempo ser considerados como confronto e dualidade. Este procedimento entre os elementos e seus sistemas acaba por produzir um fluxo de materiais e sentidos de utilização. E são essas diferenças quanto ao sentido musicais dos materiais que são emprestados de um sistema a outro sistema, e utilizados como materiais estabilizados ou desestabilizados noutro novo sistema que privilegia sobreposições, indefinições, misturas e co-existências. Assim o todo está numa final estabilização conferindo unidade por uma grande capacidade de novas combinações que serão feitas atreladas pela dose e medida pretendida pelo compositor em sua organização, justamente contrapondo os sentido musicais, dosando a quantidade e qualidade de confronto e ambigüidade entre os vários sistemas que utiliza.

> "Essa escala em uníssono no início do *Poesilúdio nº13* é um falso modo árabe. A música árabe não tem harmonia - são só melodias em uníssono. Mas esse uníssono não é muito afinado e, quando há oitavas, elas não são muito justas. Então, para dar a impressão de algo primitivo, desafinado, mas dentro do sistema temperado do piano, sujei esses uníssonos [com sétimas e nonas]. Isso é um achado tímbrico muito interessante, que aparece aqui pela primeira vez. Depois, repeti isso nos Flashes de Jerusalém" (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 79).

Síntese Analítica:

1) a peça mais minimalista deste conjunto de obra;
2) esta peça que se demonstra um catálogo dos intervalos da "classe 1 de intervalos/altura" de Forte e Straus;

3) o intervalo de 9[a]. menor como representação da 8[a]. justa mal afinada da música árabe;
4) 5 temas desenvolve-se; na Secção B desenvolvidos voltas intercaladas desses materiais;
5) a textura predominantemente à duas vozes – um contraponto moderno com outras regras que espelham mais questões de ressonância;
6) a ordem intervalar é exposta pensando-se numa disposição vertical, horizontal e de uma ordem a refletir nuances por ressonância, assim querendo-se aplicar aspectos do sistema transtonal;
7) esta peça predominantemente construída em uníssono.

Poesilúdio n.14: um croqui de uma certa ópera – um coral

Obs. (entenda-se aqui sistema como linhas dos pentagramas, onde o material coral é escrito)

Neste *Poesilúdio* há uma textura coral desenvolvida predominantemente em 4 vozes. Um compositor pode partir de idéias das mais inusitadas. Almeida Prado aqui escolhe então esse procedimento coral. É conveniente ressaltar que em alguns momentos o compositor sai do padrão de 4 vozes. No último tempo do **2.º sistema** existe uma utilização de 8 vozes. Neste trecho de uma só vez ele salta de 4 vozes para 8 vozes. Num outro trecho no **4.o sistema**, nos **compassos 6 e 7** são 7 vozes que se alternam entre 5 vozes; sendo que no compasso 8 a textura está em 5 vozes. E no **5.º sistema** na segunda metade do **compasso 9** até ao final do sistema e da obra uma ocorrência de 6 vozes.

Pela abertura das vozes principalmente no **4.º e 5.º. sistemas** onde há uma ocorrência fora da padronização geral quanto às 4 vozes, essas texturas onde aparecem mais vozes refletem indelevelmente a influência do piano – uma lógica idiomática mais instrumental. Um certo procedimento referente mais ao piano nas vozes do coral, tornando nessas partes um coral mais instrumental do que vocal.

Figura 102 - material coral com postura idiomática do piano (contraste entre textura coral e textura pianística).

Aspectos de "Expressividade Intervalar"

Os aspectos técnicos de *expressividade intervalar* nesta peça, formam um desafio para o analista detectar numa textura desenvolvida a 4 vozes; assim tal aspecto precisa ser vislumbrado e entendido nota a nota no sentido vertical e das possíveis relações do âmbito horizontal inclusive.

Ao observar-se principalmente os três primeiros sistemas (linhas de pentagrama) que possuem uma textura e uma organização como em geral se pede para a regras tradicionais de condução vocal de um coral a 4 vozes; e salvo em algum lugar, que o compositor quebra tais regras conduzindo aqui ou ali uma 5ª. justa paralela (como: **1.º sistema –** nos 7.º e 8.º tempo; e ou no **2.º sistema –** nos mesmos tempos também), em geral a regra do movimento contrário para escrita coral e o movimento oblíquo são respeitados. Mas eis que no **3.º sistema** um paralelismo nas vozes graves por quartas algo não recomendável nas regras tradicionais, também neste caso é minimizado pelo movimento oblíquo de três vozes.

Mas nas questões de altura e do trato intervalar, o compositor procura, com uma propositada intercalação, produzir um contraste pela ocorrência de um intervalo de 2ª. menor, ou 7ª. maior, e ou 9ª. menor. Tais intervalos, que segundo Allen Forte (1973,

1988) e Straus (1990), integram na teoria dos conjuntos com “classe de alturas”, sendo tais intervalos supracitados anteriormente categorizados como “classe 1 de alturas” e entendidos sob tais intervalos no sistema tonal como 2ª. menor, 7ª. maior e 9ª. menor.

Numa intenção bem programada o compositor coloca de maneira intercalada um intervalo dessa ordem de 2ª., 7ª. e 9ª – intervalos do tipo de tensão de “classe 1” e um acorde sem nenhuma ocorrência deste procedimento intervalar, e logo novamente, o mesmo processo. Assim basicamente há predominância desta intercalação no *Poesilúdio* inteiro.

Figura 103 - a malha coral entremeada sempre da presença de segunda (maior e menor) – *expressividade intervalar*.

Assim, tal intercalação destes referidos intervalos e está presente no interior da constituição acórdica até ao final desta peça.

Convém descrever alguns procedimentos que envolvem claramente a *expressividade intervalar*. São três os tipos de procedimento que ocorrem neste *Poesilúdio*:

1) Os **1º. e 2º. sistemas** seguem em linhas gerais padrões de movimento como se recomenda num coral tradicional.
2) No **3.º sistema** há um tipo de condução coral parecida com as técnicas de conduções permitidas e usadas em música popular moderna para voz, onde se permite paralelismos. Mas em linhas gerais pelo movimento oblíquo que ocorre neste trecho pode-se pensar numa textura de ordem quase que convencional, sem contar o paralelismo de 4ªs. justas que ocorre na voz inferior (que inclusive dá esse ar de intervalo quartal para *jazz* e gêneros similares).
3) E no **4º. e 5º. sistemas**, outro aspecto sobressalente é a ocorrência de um tipo de coral com tratamento um tanto instrumental, recebendo influências de um certo idiomatismo do piano.

"Expressividade Intervalar" e algumas considerações

A ambigüidade nesta peça parece não ser tão explorada. Mas mesmo assim, tem suas ocorrências, seus locais.

Relembrando os três tipos de ambigüidade, tem-se:

1) ***ambigüidade* por enarmonia** – quando se espera numa constituição harmônica de cunho tonal – um acorde maior ou menor, ou qualquer estrutura acórdica que contenha a lógica da harmonia e procedimentos tonais, mas quando em contrapartida surge outra notação de altura na constituição acórdica e assim uma das notas sendo permutada por uma grafia não condizente com as regras de escrita tonal. A enarmonia foge do esperado padrão harmônico para tal acorde ou constituição de determinado grau de um modo;
2) ***ambigüidade* por omissão –** quando em determinado acorde é omitido um determinado grau naturalmente constituinte desta estrutura tonal. Por exemplo, quando a terça é omitida, não se pode definir o acorde no que se refere à qualidade de ser maior ou menor;
3) ***ambigüidade* por contraste –** quando em duas notas de mesmo nome, uma delas tem um bemol ou sustenido e na outra não há nenhum sinal de alteração – inclusive havendo distância intervalar de uma 2ª. menor; ou quando se toma um procedimento qualquer que vise causar indefinição principalmente quanto a referências tonais.

Assim pode-se ver um primeiro caso, onde num acorde de Lá bemol em segunda inversão, espera-se um Lá na 1ª. voz um Lá bemol fazendo jus a conformação tonal e se encontra um Sol sustenido, nota enharmônica causando a ambigüidade, uma certa indefinição, imprecisão; aí considera-se neste caso ambigüidade por enarmonia:

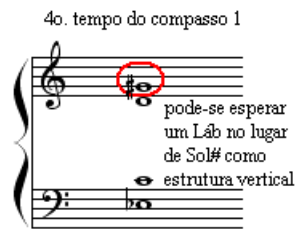



Figura 104 - uma proposição de ambigüidade por enarmonia, podendo-se prever um Lá bemol no lugar do Sol sustenido, mas pode-se admitir que tal estrutura seja um acorde de Dó menor em primeira inversão com sua 5ª. aumentada no soprano, e a 9ª. maior no contralto. A indefinição, a dúvida já caracteriza o aspecto da poética do compositor como ambigüidade.

No **2.º sistema** tem-se um Fá sustenido onde se espera pela lógica tonal, um acorde de Mi bemol menor com uma 6ª. maior, cuja 3ª. menor na 1.a voz é um Fá sustenido substituindo o original Sol bemol – ambigüidade por enarmonia:

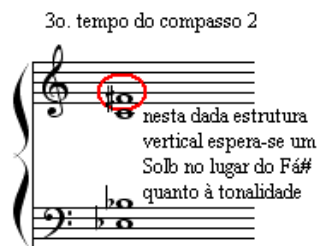



Figura 105 - espera-se um Sol bemol para compor a terá menor para um acorde de Mi bemol menor e sua 6ª. maior: eis uma ambigüidade por enarmonia.

Outro caso aqui é a existência de um Dó no baixo e um Dó sustenido no tenor, as duas notas de certa forma se relacionam com uma das notas superiores. O Dó com o Mi do contralto e Dó sustenido do tenor com o Lá sustenido do soprano. Portanto uma conclusão de que esse procedimento é uma ambigüidade por contraste. Vide exemplo:

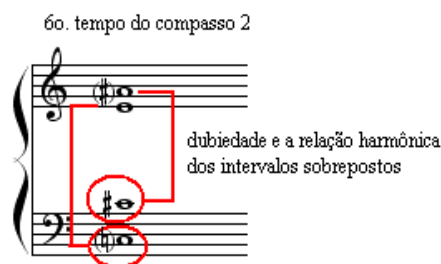



Figura 106 - uma ambigüidade bem como sobreposições de intervalos que possuem relações harmônicas independentes: o Do se relaciona com o Mi (3ª. maior - um possível acorde maior), enquanto que o Lá sustenido por sua vez com Do sustenido (3ª. menor - um prenúncio mínimo de um acorde menor ou diminuto).

Novamente uma situação de ambigüidade por contraste, as notas superiores estão num certo nexo harmônico, poder-se-ia dizer ‘extrato harmônico’, enquanto que as vozes inferiores num outro centro ou referência que vincula a um acorde de Lá maior. Assim está:

Figura 107 - dois ‘extratos harmônicos’ de ordens diferentes de altura , diferentes de sentido harmônico, mas com vistas a produzir indefinição, ambiguidade.

Outra situação de ambigüidade por contraste é o fato das notas que colocam indefinição na estrutura acórdica, e uma certa presença de uma nota repetida mas que

além de distar de uma 2[a]. menor, causa a indefinição, a imprecisão harmônica. Diria-se aqui como notas de equivalência cruzada como nos casos anteriores.

Figura 108 - a presença do Lá sustenido e o Lá bequadro perfazem outra indefinição quanto à estrutura vertical.

Encerrando as considerações aqui neste *Poesilúdio* vai aqui um caso de maior extensão bem concernente a um contraste, mas podendo ser avaliado possuindo uma dificuldade interpretativa para possíveis coristas, mesmo que profissionais. Existem certas características tonais contendo procedimentos que alargam e tecem de uma gama variada de cores, confirmando-se a dificuldade na interpretação. Algumas linhas das vozes são como se fossem rabiscos atonais inseridos neste *Poesilúdio*.

Tomando-se o material cadencial :

Figura 109 - material cadencial contendo linhas de indefinição.

> "O *Poesilúdio nº14* é dedicado ao escritor Eustáquio Gomes, que havia feito um libreto intitulado A febre Amorosa e que não foi desenvolvido por mim enquanto ópera. Esse Poesilúdio é um croqui harmônico da ópera que não existiu. É uma aquarela, um arco-íris à noite" (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 78).

Síntese Analítica:

1) peça com amplo cromatismo numa textura coral que procura predominantemente desenvolver a condução vocal nos 3 primeiros sistemas de forma a seguir as regras tradicionais; o cromatismo perpassa para a seqüência acordal – uma lógica seqüencial pandiatônica;
2) mistura procedimentos essencialmente vocais, com os 2 últimos sistemas desenvolvidos em uma espécie coral de um idioma mais instrumental, mais precisamente pianístico; tétrades em inversões sobre a sétima, e somando-se na linha superior com acordes quartais;
3) este *Poesilúdio n.o 14* tem um centro de altura em Lá.

Poesilúdio n.15: mais lógicas intervalares e motivos baseados em ritmos e alturas com número 'três contra dois'

Este *Poesilúdio* tem uma proposição baseada na lógica rítmica de três contra dois. O compositor visa aplicar possibilidades de ordens possíveis descendentes da idéia de ordem de três contra dois e possíveis correlações como: seis contra cinco, cinco contra quatro e outras. Descendendo da combinação de um rítmico de cinco unidades, existem na sua constituição duas possibilidades dessa conjuntura – três contra dois, e ou dois contra três. Portanto o compositor explora procedimentos voltados com a idéia do número três que predomina nesta peça. No campo das alturas três notas em grau conjunto estão sempre na mesma direção antes de mudar de direção. Havendo sempre a compensação à direção do movimento anterior. O dualismo, a compensação da direção do movimento de ascendente-descendente ou descendente-ascendente.

<u>Seção A</u>: (tema A; tema B; tema C) c. 1-15

A Seção A consiste de três temas. O tema A, tema B e tema C. São temas distintos, mas que continuam com a idéia de estar desenvolvendo a relação do 3 contra 2 na questão rítmica e altura – elementos motivícos de 3 graus conjuntos numa mesma direção. As questões de altura – concernentes aos graus conjuntos estão nos tema A e C. Sendo o tema B com predominância intervalar-harmônica, e questões acordais na voz superior e inferior explorando as durações 3 contra 2.

<u>Tema A</u>: c. 1-2

Este material está ritmicamente já explorando o número 3 contra 2. Isso é perceptível na aparição da tercina de semicolcheia e nas células rítmicas que envolvem tercina. É importante notar que no último conjunto de material do tema A há a presença de um quintina, que está organizada numa estrutura rítmica interna de 2 contra 3 (2+3). Em continuação dessa ordem de utilização do número três, a ordem de alturas se conserva explorando movimento ascendente alternado com movimento descendente e vice-versa. Compreendendo que, o movimento só muda de direção após cumprir um percurso de uma seqüência de 3 graus conjuntos em determinada direção. Vide integralmente o exemplo do tema A:

Figura 110- Tema A com materiais envolvendo a questão do 'três', sendo três graus conjuntos em uma direção antes de se voltar pra outra direção contrária.

<u>Tema B</u>: c. 3-7

Este material temático é de predominância harmônica na voz superior e uma linha intervalo-harmônica predominante de uma voz no baixo. Nos compassos 6 e 7 há uma interpolação entre as mãos esquerda e direita dando uma ênfase acordal nesta parte do tema B. Nos compassos 3 ao 5 a voz inferior consiste de saltos numa organização intervalar que caracterize naquele determinado

compasso a lógica harmômica; esses três referidos compassos têm o baixo baseado num acorde de Si, que não possui a terça, mas contém a 5ª. justa e sua 9ª. maior acima (5ª.=Fá#; 9ª.=Do#). Os compassos 6 e 7 são idênticos. Mas apresentam uma linha de contraste entre os materiais que se apresentam e estão em setores grave-agudo do piano. Assim, ocorre como acorde introdutório deste compasso, um acorde numa região sub-grave e inusual para que o acorde venha nesta posição integral; tal procedimento é intencional com vistas a explorar uma cor diferente de timbre, mas, se apresenta densa pela sua indefinição e entrecruzamentos de harmônicos de notas graves próximas, quebrando o padrão usual de distar uma 5ª. justa, 8ª. justa na região grave – seguindo o padrão sonoro acústico da série harmônica. Mas, na oitava denominada de Do 0, o compositor apresenta um Ré sustenido menor acrescentado de uma 9ª. menor – um acorde contrastante na estrutura interna de sua constituição, contrastante pela ocorrência desta forma na parte sub-grave, onde são esperadas ações de oitavas para a mão esquerda. Dessa 9ª. menor do Ré sustenido, que é a nota Mi, ascendem uma lógica de saltos melódicos de 4ª. justa, mas que expandem uma estrutura de acorde quartal – Mi1, Lá1, Ré2 e Sol2; um acorde quartal é repetido com Lá1, Ré2 e Sol2 que apresenta mais um Si2 em 3ª. maior acima. Na segunda parte do compasso é apresentada uma intercalação, entre grave e região média, acordes que claramente estão colocados de forma que se contrastem: dois acordes de alturas diferentes distados de uma 2ª. menor, mas ambos em posição de 1ª. inversão. Vê-se assim o compasso abaixo:

Figura 111 - sobreposições de estruturas compostas de maneira que possam distar uma 9ª. maior, acordes quartais, e uso de acordes em posição fechada em região sub-grave.

<u>Tema C</u>: c. 8-15

O material deste tema transfigura-se uma textura polifônica predominantemente de duas vozes, que às vezes parece ter três vozes por alguma nota pedal mais prolongada que surge, como relembrança do conceito de ressonância. O baixo continua mantendo o padrão de utilizar saltos que num certo espaço caracterizem inflexões de um baixo harmônico. Este baixo parece refletir a lógica harmônica de intervalos ascendentes na primeira parte do material no centro de Mi e a segunda parte em um movimento descendente numa lógica de um Ré# menor com 7ª. menor. Mas os intervalos do compasso 8 ao 15, obedecem a essa lógica:

mi0	si 0	fá1	ré#2	do#2	fá#1	lá#2
5ª. j	5ª. dim	6ª. M	2ª. M	5ª. j	6ª. m	

Diagrama 18 - intervalos que compõe o material temático do baixo em ostinato em um certo centro de Mi.

Completando os dados numerais de 3 contra 2, ou aqui neste instante de movimento no baixo. Mais precisamente o que ocorre é um 4 contra 3; na seqüência intervalar acima tem-se os 4 primeiros saltos num sentido ascendente e 3 últimos saltos desse conjunto num sentido descendente. Então se configuram os movimentos e direções dos saltos (direções dos intervalos) mudando a direção num 4 contra 3.

Seção B: tema A’: c. 16-17; tema B’: c. 18; desenvolvimento - tema C’: c. 20-25

Esta seção tem função de revisão de materiais, re-apresentação, relembrança, e uma idéia de desenvolvimento. O tema A’ é apresentado resumidamente em dois compassos (16-17). O tema B’ é apresentado com um material descendente do tema B - um só compasso de ritmo sincopado; logo após, há um compasso de pausa de 4 tempos de colcheia. Em seguida, do compasso 20 ao 25, o tema C’ desenvolvido utilizando os materiais de seu antecessor C. Neste trecho surge um esquema de baixo baseado mais implicitamente em acordes de ordem tonal, mas arpejados, que seguem uma lógica novamente de 3 saltos numa direção predominantemente e geralmente o movimento desses saltos seguirá numa direção inversa ao do movimento anterior (salvo em algum caso esporádico comportamento diferente do movimento, mas se assim houver seguirá uma ordem de 3 saltos repetidos). Pode-se ocorrer que um ou uns desses graus, constitutivos desses acordes sejam omitidos, mas o delineio harmônico está clarificado. Enquanto que na voz superior segue o material rítmico-temático, assim como as direções intervalares dos materiais de forma que lembre o tema

C, sendo que neste ponto o material está transposto em outras alturas. Verifique-se trecho abaixo referente ao desenvolvimento do tema C':

Figura 112 - movimentos de 3 graus conjuntos ou 3 saltos numa direção para depois tomarem outra direção

Coda: c. 26-34

Esta Coda segue um padrão como se o compositor como um pintor que dá pequenas pinceladas, breves rabiscos referentes aos materiais anteriores. Logo no início apresenta-se uma idéia provinda da parte inicial do material temático de A que se alonga em idéias de cunho harmônico de um acorde de Dó sem terça. Logo após como que num pedal de ressonâncias, o acorde de Dó é tema no compasso 27 (este tem vários sub-compassos). Do compasso 28 ao 31 relembranças do procedimento do baixo do tema B. Seguindo para a conclusão da Coda e do *Poesilúdio 15* pinceladas do material alusivo ao tema C consolidando a cadência da obra numa 5ª. diminuta.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

O primeiro dado relevante a ser citado como elemento de *expressividade intervalar* é organização delineando direção do movimento, se ascendente ou descendente a partir do jogo dos números: três contra dois. Toda essa lógica de ampliar a proporção em um cinco contra quatro, em seis contra cinco – todos as relações numéricas anteriores descendem da organização que compreende o três contra dois.

A menção a Málaga, reporta-se à Espanha. Nesta pesquisa percebeu-se que o *flamenco*, gênero da música espanhola, utiliza o três contra o dois no seu desenvolvimento rítmico. Assim o compositor perpassa essa lógica nas questões das alturas - a direção do movimento quando após três graus conjuntos numa direção, ou outros três ocorrerão numa direção contrária. As lógicas mesmo intervalares, quando numa frase inteira de um baixo vem completar a sua ascendência numa idéia harmônica e ao descender carrega outra lógica harmônica, tal procedimento é uma estratégia que implica no formato da organização e direção dos materiais ainda submetidos a aspectos da *expressividade intervalar* .

Em busca de apresentar mais detalhadamente, no **compasso 3,** o tema B apresenta duas ordens de lógicas harmônicas – uma em intervalos melódicos que indicam um arpejo do acorde de Si menor com 9ª. maior contraposto com um acorde de Sol com 6ª maior e 7ª. menor inflexionado quatro vezes contra três notas do acorde anterior. Ainda, assim nos **compassos 6 e 7**, já mencionados – estão contidas estruturas acordais que se contrastam quanto ao eixo de suas sobreposições – apontando duas naturezas de alturas, dois centros que se fundem num só – numa textura timbrada por um brilho intenso das segundas.

Prosseguindo na verificação da *expressividade intervalar*, na entrada do tema C, um certo centro de referência em Mi nas notas do material inferior, os **compassos 8 até ao 10**, na voz superior, uma mudança e variação de certas estruturas de intervalos que aludem a acordes mais variados que se contrapõem ao centro de Mi do material inferior quando ascende, e um Ré sustenido menor quando descende, segundo material abaixo.

Figura 113 - sobreposições e referências de materiais em estratificação discorrendo sobre a questão 'três contra dois' assim como 'quatro contra três' conjuntamente com materiais que seguem uma organização de altura e distâncias que funcionam segundo a *expressividade intervalar*.

Ainda assim, nos **compassos 11 ao 15**, o material superior tem uma predominância de um Fá maior com 7ª. maior (sendo que do **13 ao 15** um pedal de um 'extrato acórdico' retirado deste acorde); sendo que o baixo conserva os mesmos padrões anteriores.

No **compasso 18**, já pertencendo à Seção B, um material retirado do tema B, considerando-o como um B' – uma disposição contrastante do Ré sustenido menor com 9ª. maior na base e sobre este material um acorde quartal que já se inicia na própria 9ª. do Ré sustenido menor, como se esse acorde se fundisse em contraste com esse acorde

quartal (Mi1 mais o Lá1, Ré2 , Sol2) e sobre essa sobreposição de intervalos quartais, uma 3ª. maior contrastando à ordem de quartas.

Figura 114 - *expressividade intervalar* nos materiais por várias concepções intervalares sobretudo quando pelos correlativos da "classe 1" segundo Forte e Straus.

A Coda, no **compasso 22**, estruturada sob as ordens de contraste do tema C. Da forma, que aparece continua mantendo a ordem do contraste do três contra o dois, assim há uma conclusão pelo conceito e movimento baseados no número três, e como pode a organização dos materiais são contrastados com a disposição do dois. Ao final, uma cadência que termina com uma 5ª. diminuta.

—

O último intervalo harmônico da peça que é uma 5ª. diminuta com vistas a ser um material cadencial. Esta é uma conclusão não prevista, mas possível, porém para vínculos ao sistema tonal tal terminação está em conflito. A peça tem regiões onde os materiais estão em contraste, mas parecem ter uma razoável estabilidade em torno de um centro de referência. Do ponto de vista de altura, o Si0 e o Fá1, perfazem a 5ª. diminuta. Há uma imprevisibilidade, uma ambigüidade quanto ao fim, confirma-se assim uma quebra de expectativa, por ser uma paralisação do discurso de forma abrupta, interrompendo o material, havendo um certo caráter de cadenciação pela confluência

rítmica por ruptura ou senso de fragmentação de material considerando os vínculos do sistema tonal, mas perfeitamente aceitável dentro da lógica do sistema atonal e transtonal.

Figura 115 - o 'três contra quatro' como estratégia que influencia a organização intervalar com a presença de intervalos de segundas conduzidos pelo aspecto de *expressividade intervalar*.

Síntese Analítica:

1) ordens intervalares e rítmicas explorando o três contra dois (e todas as derivações do três contra o dois – quatro contra três, cinco contra quatro, seis contra seis, e etc...);
2) intervalos de 2ª menor - três graus conjuntos numa mesma direção associados à idéia de três contra dois (numa mesma direção de movimento ascendente/movimento descendente);
3) linhas inferiores utilizando baixo que mantém padrões intervalares melódicos com vistas a demonstrar nesta mesma linha contraste, dualidade de lógica harmônica;

4) tema C com predominância de textura polifônica (duas e a três vozes) propiciando ambigüidade das relações intervelares e nexo harmônico dos materiais.

Poesilúdio n.16: som-ressonância e o silêncio como entidade temática

Trata-se aqui de módulo ou conjunto motívico? Inicia-se assim esta descrição analítica sem certezas quanto ao aspecto formal. Nos acordes super alongados por ligaduras até ponto em que seus sons se diluem na seqüência dos silêncios que se intercalam nos acordes; sugere-se constata-se então uma reflexão sobre o que o compositor intenciona a respeito do conceito do que é som e silêncio.

Não é relevante descrever aqui como nas análises dos demais *Poesilúdios*, a classificação das estruturas acórdicas, mas sobretudo compreender esse diálogo das estruturas musicais com o silêncio que é afirmado como entidade expressiva nesta peça. Tal aplicação alongada dos acordes serve para permitir ao ouvinte a excitação dos harmônicos do som acordal. Pode-se perceber a diluição desse som, a idéia da ressonância é levada a cabo até as últimas instâncias quando confrontada com o silêncio. O som pode ser observado como ele próprio tem seu limite, acabamento e finalização. O som é emitido tocado e moldado pela entrada do silêncio nas cercanias das vibrações restantes que ressoam a partir do som produzido. Parece que cada som é então exposto ao nível de ser analisado e contemplado pelo ouvinte que percebe sua defasagem natural nessa ordem de ressonância também natural.

O Fá menor (c. 1-8); {silêncio: 6-8}

A utilização de intervalos, ou certos graus harmônicos (terça de um acorde) em regiões graves é procedimento não usual no sistema tonal. Tal configuração de graus não é usual no grave e já foi apresentada em outros *Poesilúdios*. O acorde de Fá menor com a oitava no baixo é entremeada com uma 3ª. menor na região sub-grave (Láb 0). Há assim um objetivo de se conseguir um timbre mais denso

na aplicação deste posicionamento das notas nesta região grave. No caso a 3[a]. menor é dobrada e usada numa região não usual. Portanto uma consecução que faz alusão ao sistema tonal, mas formulado a partir de outras intenções e propósitos timbrísticos e composicionais. Este procedimento também se remete à aplicação da ressonância como princípio transtonal. Obtendo-se um som de Lá bemol nesta região, observa-se uma mistura de harmônicos de dois centros harmônicos-tonais: o de Fá e o de Lá bemol. Um som da própria fundamental (Fá), e o outro que deveria estar numa região mais aguda, mas que estando no grave faz-se estabelecer como uma outra fundamental (Láb). Se em sua poética, a sobreposição de estruturas acordais, em regiões de tessitura média, é esperada no piano, o procedimento de utilizar-se o Lá bemol nesta região grave (perto de uma Fá também grave), pode evocar a idéia de que estas fundamentais estejam sobrepostas (‘sobreposição de fundamentais’), assim como se sobrepõe acordes. Esta ‘sobreposição de fundamentais’ faz com que haja uma mistura igualmente dos harmônicos, principalmente aqueles mais audíveis. Assim, se obtém uma intersecção a partir da fundamental Fá com a ‘outra fundamental’ Lá bemol, que neste momento é elevada de terça do acorde da primeira fundamental (Fá) para ‘outra fundamental’.

G(#9~=3m)(omit5,#9,13) = Gm7(13) : c. 9-10 {silêncio: 11}

Uma sobreposição de intervalos. Uma lógica intervalar que consegue expressar nexo harmônico. Há uma vinculação ao sistema tonal pelo som, enquanto pela escrita pode se configurar em um enunciado atonal. Pela escrita estabelece conexão com aspectos de indefinição.

<u>Fb(5+)add#4 sobre Fá0, Si0, Fá1</u>: c. 12-14 {silêncio: 15-16}

Esta estrutura acordal contém o contraste através da segunda menor. O Si0 da estrutura inferior contrasta com os Do2 e Do3 na ordem de 9^{a}. menor (intervalo pertencente à "classe 1 de alturas/intervalos" de Forte (1970) e Straus (1990). É a primeira vez que neste *Poesilúdio* esta ordem intervalar aparece. Tal intervalo é altamente recorrente neste conjunto dos *Dezesseis Poesilúdios*.

Bm7(b5	**B**	**Eb (omit 3)7/D**	c: 17-20	{silêncio: 21}
Bb/D	**G#m7(b5)**	**Ebsus4/Bb**		

Este módulo acordal está disposto numa estrutura de sobreposição harmônica, como acontece numa ordem de duas estruturas acórdicas diferentes e sobrepostas. Pela primeira vez no *Poesilúdio* a estrutura acórdica tem três acionamentos rítmicos nas figuras de uma tercina de mínima; na última tercina há um alongamento por ligaduras com outras mínimas havendo para esta figura rítmica uma sobreposição acordal. Este tratamento por ligaduras cumpre objetivos de alongar o som obtendo um sentido de ressonância.

Ab(omit5) #6)	**acorde**		
F# (1) nota	**intervalo 8.^{a} aum**	c: 22-23	{silêncio 24}
F (0) nota			

Um procedimento sobreposto para uma estrutura acórdica (Ab(omit5) #6) e outra estrutura intervalar (8.^{a} aumentada). O intervalo (estrutura abaixo do acorde) é uma 8^{a}. aumentada; intervalo daquela classe recorrente (2^{a}. menor, 7^{a}. maior, 8^{a}. diminuta, 8^{a}. aumentada e 9^{a}. menor – "classe 1 de alturas/intervalos") nesta obra de Almeida Prado. Na estrutura acórdica uma dada omissão do terceiro grau (modal ou mediante – que classifica o modo do

acorde, se é maior ou menor), esta tal omissão cumpre aspectos de *expressividade intervalar* pela indefinição.

<u>Fm </u>: c. 25-27   {silêncio: 28-30}

Remetendo-se ao sistema tonal, como que cadenciando a seção 1 (parte 1). Uma disposição simples do acorde de Fá menor que é uma propositada ocorrência tonal, mas se observa uma disposição acordal tonal dentro da lógica transtonal. Isso é possível quando o Fá menor se desfaz até ao seu silêncio, quando acionado pelas ligaduras que propiciam um esvaecer da sonoridade e seus harmônicos. Este material como representante de um sistema transcende para outro sistema, como citação do sistema tonal, mas que aqui alongados até à diluição por ligaduras. Até este módulo o compositor como que numa síntese reduzida consegue fazer um breve apanhado de sua retórica que permeia o tonal, o atonal e o transtonalismo. Apesar dos *Poesilúdios* não serem tonais, eles têm uma base e um alicerce a partir do tonal – o compositor com esse gesto pretende estabelecer essas diferenças e referências conceituais na utilização e trânsito entre esses vários sistemas musicais (tonal, atonal e seu transtonalismo).

C(~m) (#5) / **A#(sus)bb5,b6(b9)**   c. 31-34   {silêncio: 35-38}

Neste módulo harmônico estão duas estruturas sobrepostas complexas e sutis, tendo nelas aplicados aspectos de confronto e aspectos de ambigüidade. A *expressividade intervalar* na montagem da 2ª. menor no interior das estruturas acórdicas (veja-se entre Si3 e o Si4). A ocorrência do Ré#5 no extremo agudo da estrutura acórdica, caracteriza uma sutileza de ordem escrita, pois estabelece

vínculos enharmônicos com o esperado Mib, de uma 3ª. menor, logicamente de um acorde de Dó menor. Uma indefinição, uma sutileza quanto ao sistema tonal.

Am(b5) / **F#(sus4)(b5)** c. 39-43 {silêncio: 44-45}

Uma distribuição de alturas na parte inferior numa abertura esperada para uma região média-aguda de tessitura do piano. Portanto da utilização deste tipo de abertura acordal na região grave, demonstra um interesse do compositor em explorar timbres não convencionais, além de aplicar conceitos de intersecção de ressonância dos hamônicos superiores que serão cruzados a partir dessas utilizações remontadas de graus próximos na região grave. O que é tonal utilizado na estrutura superior como estruturas aparentemente tonais, mas que por ser utilizadas na tessitura grave, transforma tal estrutura acordal inferior em estrutura enquadrada no sistema transtonal.

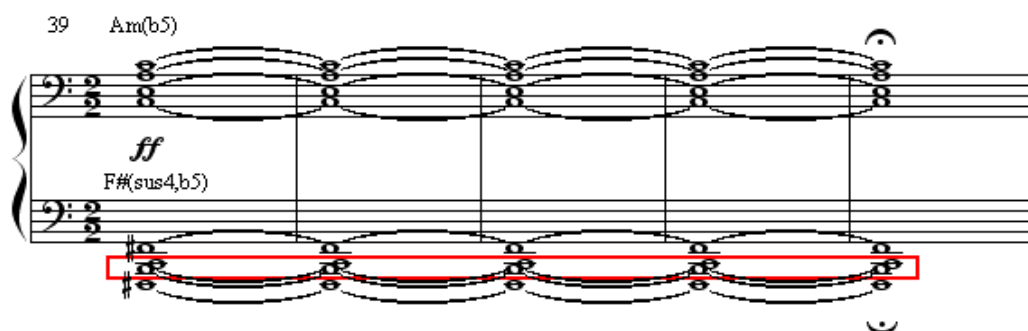



Figura 116 - sobreposição de acordes; acorde na linha inferior onde se evidencia aspecto de *expressividade intervalar* por 2ª. menor.

Neste <u>**11º. módulo +** {silêncio: 47-52}</u>, ocorre pela primeira vez um rítmo por semicolcheias (mais precisamente: heptina, octina, nonina, e outra octina); numa distribuição de arpejos dessas determinadas estruturas acórdicas:

G(#9~=3m)(#9,13) = Gm7(13), Bb/D, D(#5), Dm(#5)/B#, Eb(omit3)7/D, Bb7(sus4,omit5), C(~m) (#5),A#(sus)bb5,b6(b9).

Fb/Gb: c. 53-57 {silêncio: 59-60}

Acorde de Fá bemol maior, numa disposição convencional sendo que a novidade se encontra no Sob0 e no Láb0 que estão distados de uma 2.ª maior – novamente tal intervalo não é usual ser utilizado assim nesta região grave. Este intervalo está situado na estrutura inferior dentro de uma oitava (mão esquerda). Este acorde maior está sob sua nona – de uma certa forma aqui se prefigura uma certa alusão aos esquemas formais e harmônicos do gênero de jazz, samba, bossa nova, música tonal popular. Mas, que novamente subvertidos numa região sub-grave.

F: c. 61-62 {silêncio: 63-65}

Um Fá maior - sistema tonal. A utilização do acorde em estado fundamental. Sendo na tessitura inferior (região grave do piano), o acorde é apresentado com todos os graus, em estado de oitava (contendo além da possível quinta, sua terça), de forma que é um procedimento não usual no tonalismo, mas que tal prática como já foi dito, reforça vínculos com o sistema transtonal, como evidenciado acima (c. 1; c. 31; c. 39 [fig. 102]).

Figura 117 - acorde perfeito numa posição fechada, com intervalo de 3[a]. maior como elemento necessário e de importância no sistema tonal. Aqui surge como intervalo que enriquece aspectos de ressonância do transtonalismo numa região sub-grave.

F: c. 66-68 {silêncio: 69-70}

Neste acorde o compositor, intencionalmente parece dizer que sua atitude, sua estratégia composicional é de fato a de consolidar as reutilizações no sistema transtonal a partir do sistema tonal. A explicitação dessa reutilização de modelos tonais está demonstrada pelo fato de a estrutura acórdica superior ter sua terça omitida, em que nada acrescenta em direção a novidade de um outro sistema. Mas, quando em contrapartida a terça que deveria vir na estrutura superior, aparece na estrutura inferior (mão esquerda), isso demonstra que pelo fato da terça não ser assim usualmente colocada no tonalismo, tal utilização desta terça na região grave, remete toda a construção para um sistema transtonal (assim como processo usado em outros *Poesilúdios*, caso similar como no c. 61).

F(omit3): c: 71-72 {silêncio: 73}

Acorde com terça omitida.

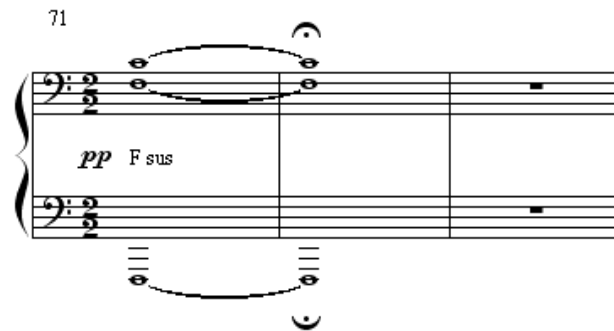



Figura 118 - diluição da estrutura pela omissão da terça e a busca de aplicar uma indefinição do acorde,

indo em direção ao sentido de possibilitar a prática real do esvaecer do som e seus harmônicos em busca de fazer a transição ao silêncio e sua valorização como elemento expressivo, como entidade musical.

<u>F(omit3)</u>: c: 74-76 {silêncio: 77-80}

Novamente o mesmo acorde numa outra variação de disposição, mas sendo acorde com terça omitida na posição fundamental.

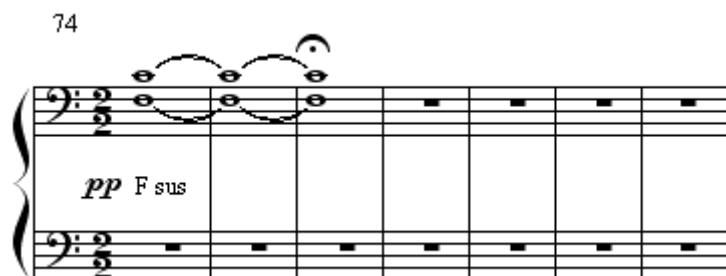



Fig. 122 – continuação do processo de diluição com objetivo de atingir o silêncio.

<u>F(omit3)</u>: c: 81-84 {silêncio: 85-88}

Repetindo a espécie de abertura de maneira minimamente reduzida.

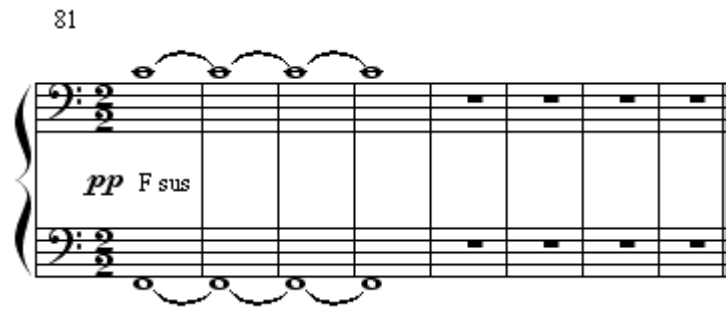



Figura 119 - acorde final e de encerramento do *Poesilúdio n.º 16* que segundo
o compositor Almeida Prado busca retratar o silêncio do interior da Terra.

Esse processo visa tirar a densidade do som, fazendo encontrar o relaxamento do som e fazendo com essa sua finalização se intermeie com o próprio silêncio.

Aspectos de “Expressividade Intervalar”

A *expressividade intervalar* é neste *Poesilúdio* aplicada em material acórdico pertencente à lógica tonal, mas que com uma re-organização ou agrupamento de intervalos nesta estrutura acórdica de origem tonal adequa-se às pretensões da poética do transtonalismo. Na região grave (a partir do Do2) indo em direção à região sub-grave (com notas mais graves do que o Do1), os intervalos menores que uma 5ª. justa acontecidos associados a uma 8ª. justa, ou qualquer intervalo, são utilizados sincronicamente com vistas a produzir sobreposições dos harmônicos que advirão desses sons nesta região grave. Assim, resultados de um som mais denso a partir destas notas superpostas. A ocorrência de intervalo de 3ª. maior numa região grave e ou sub-grave a partir de uma qualquer fundamental assume indicações de um tratamento que se vincula ao transtonalismo através de aspectos de ressonância que se entrecruzará a partir da vibrações desses harmônicos suscitados a partir destes dois sons distados em

intervalos menores do que uma 5[a]. justa, assim assumem nestas regiões graves, papéis de duas fundamentais, cada qual expandindo seus harmônicos.

Assim, a pretensão de se utilizar acordes que podem ser pertencentes ao sistema tonal, mas que à uma simples acomodação de algum grau, ou intervalo do acorde que subvertido e repetido em tessitura sub-grave (não usual no tonalismo) fazendo com que questões de harmônicos se entrecruzem a partir de duas notas utilizadas sincronicamente quando se acomoda numa tessitura que contraria a ordem do som esperada a partir dos conhecimentos da série harmônica. Tal procedimento visa um timbre mais denso assim como é a aplicação da poética transtonal num material mesmo que este advenha originalmente a partir de um sistema tonal.

Algumas considerações: silêncio, ressonância e transtonalismo

Além dos contrastes recorrentes neste *Poesilúdio*, e que também acontecem nos outros *Poesilúdios*, a questão relevante nesta peça é a proposição do som (representado por qualquer inflexão acórdica) versus o silêncio. O som e o silêncio não somente se contrastam, mas muito mais, eles se fundem. O som e o silêncio são a temática deste *Poesilúdio* como soluções para entendimento do transtonalismo.

A ressonância pode ser entendida e compreendida desde o ataque do material acórdico até ao seu esvair-se encontrando os limiares do silêncio. O ouvido é atraído a observar a importância do silêncio para percepção das manifestações dos harmônicos da constituição do material acórdico.

Assim diante destes dois aspectos – a ressonância do material acórdico e seu desfazer-se no silêncio, entendendo o silêncio como entidade importante para tal

percepção – assim, estes dois aspectos assumem importância na compreensão de uma das bases da poética do transtonalismo.

“Expressividade Intervalar” e ambigüidade

Algumas amostras de dubiedade nesta peça ocorrem em dois pontos, e são relevantes. Nos compassos 9 e 10: G(#9~=3m)(#9,13) = Gm7(13); a nota Lá sustenido estabelece uma enarmonia com Sib, que é a nota que na escrita fecha o acorde menor de Sol. Mas pela escrita, uma dubiedade, mas na prática um próprio Sol menor.

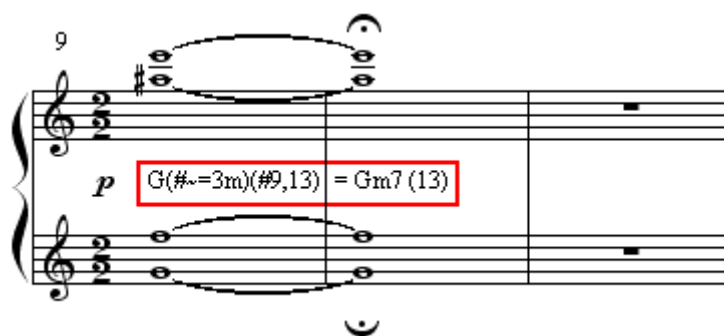



Figura 120 - uma altura, uma nota, uma idéia intervalar com capacidade de produzir indefinição e ambigüidade quanto à questão da ordem harmônica.

O segundo ponto interessante é o a superposição acórdica do **9.º módulo** (c. 31-34), nestas estruturas ocorrem umas alturas que oferecem do ponto de vista do sistema tonal – uma certa indefinição e ambigüidade. Veja-se estas sobreposições então: C(~m)(#5,#9) sobre A#(sus)bb5,b6(b9). Existe na escrita uma proposta que se endereça à indefinição por enarmonia do ponto de vista tonal, mas que oferece uma realidade prática quanto ao som. Discorrendo sobre o acorde superior, percebe-se que o grau denominado 9ª. aumentada (2ª. aumentada na classe de alturas) pode ser interpretada como 10ª. menor (ou 3ª. menor) – sendo assim, este intervalo menor caracteriza um

acorde na prática menor conforme o sistema tonal. Eis que uma ambiguidade por escrita. Semelhantemente tal processo ocorre na estrutura inferior, onde o acorde é um A#(sus)bb5,b6(b9); mas observe-se o seguinte que se prestarmos atenção nas notas que compõem o acorde ver-se-á na prática uma acorde Si bemol com quarta suspensa (Bbsus4(#8) - chamado de sus4 na harmonia funcional, ou no jazz como tensão 4, mas que em síntese é uma acorde onde a terça é subsituída pela presença da 4ª. justa, ainda assim mantendo a 5ª. justa; somando-se a esse conjunto a presença de um Si bequadro que contrasta com a base Si bemol. Assim esse Si, somente seria uma *expressividade* por 8ª. aumentada). Uma presença de uma dualidade por escrita (Lá Sustenido entendido também na prática como Si bemol); mas de fato há também a presença do contraste entre o Si bemol e o Si que fazem com que corra uma certa indefinição, e se questione se do ponto de vista tonal, seria o Si bemol que se impera por estar no baixo. Mas, a presença do Si é uma alusão a aspectos do sistema atonal, procedimento perfeitamente contemplável neste trânsito entre os sistemas. Inclusive aqui se pode entender uma indefinição inclusive dos sistemas dentro da constituição desta peça. Em quais sistemas tal acorde pode pertencer? A indefinição, a ambigüidade se estabelece em relação a esse fato, pois esta estrutura sobreposta pertence mutuamente aos dois sistemas – o tonal e o atonal – resultando no terreno "entre" o qual é o próprio sistema transtonal.

> "O *Poesilúdio nº16*, "*As noites do centro da Terra*", é o mais vanguardista de todos. Uso o silêncio como uma entidade musical, assim como Beethoven na Sonata Patética. Não é uma ausência de música, é música também. Só que sem ser tocada. O pianista não pode simplesmente contar. A encenação – com um ar grave – é necessária. Tem que fazer "mise en scène". Eu exijo isso!" (Almeida Prado, 2002; apud Moreira, 2004, p. 79).

Síntese Analítica:

1) o silêncio como entidade expressiva e comparativa entre o som e a inexistência de som;
2) o silêncio como limite e base para compreensão dos aspectos de ressonância e do transtonalismo;
3) aplicação de acordes em posição fundamental e fechada em região sub-grave – evocando a poética transtonal;
4) ligadura como instrumento de possibilidade da compreensão do conceito da ressonância;
5) entendimento crítico do limite da som, série harmônica, seus harmônicos, diluição do som, assim como comparativo do conceitual entre som e silêncio.

CONCLUSÃO

As análises puderam demonstrar a relação e a importância do intervalo na construção dos *Dezesseis Poesilúdios*. Para tanto, apreendeu-se a partir de uma conceituação do próprio compositor - a *expressividade intervalar* – uma forma instrumental que visa perceber e entender as relações intervalares que podem partir de dois ou mais pontos de altura. Compreendendo que os intervalos formam em determinados eventos camadas desses materiais, ou formam estruturas incompletas de acordes chamadas de ‘extratos acórdicos’, e ou quando formam estruturas sobrepostas de acordes completos – em todos tipos desses procedimentos estruturais o intervalo surge como elemento que entrelaça a constituição composicional.

O diferencial está no aspecto de que cada *Poesilúdio* busca desenvolver uma temática. Uma temática que pode estar vinculada a um tipo de material. Observe-se no *Poesilúdio n.º 3* que o objeto de atenção do compositor são os materiais musicais básicos na constituição da teoria musical tonal. Acordes, arpejos, escalas sobrepostas em tons diferentes organizados pela lógica da *expressividade intervalar* distando seu início em linha de um intervalo de 2ª. menor. A escala é utilizada na sua metade – um tetracorde. Portanto a temática é o discorrer dos materiais básicos da teoria musical, mas como são organizados esses materiais tem o seu diferencial pelo alinhavar da lógica da *expressividade intervalar*.

Em alguns *Poesilúdios* também se observa que os procedimentos composicionais são igualmente colocados nessa proporção de importância de tema. Veja-se que no *Poesilúdio n.º 10* a proposta é cultivar idéias inacabadas; temas ou materiais que iniciam seu discurso mas que são interrompidos. Como que a presença desses fragmentos assumissem uma projeção de frente. O compositor valoriza e destaca a interrupção do material a ser desenvolvido como parte do evocar a quebra como

elemento de importância temática. Ao passo que todo esse planejamento composicional carrega na sua trama a constituição intervalar principalmente a 2ª. menor. Este intervalo acontece em alguns pontos deste *Poesilúdio*, estabelecendo alguns suportes distribuídos em alguns locais da composição. Em tais pontos de encontro fica evidenciado sempre alguma relação de 2ª. menor (predominantemente) como que num aporte de estabelecer pilares de sustentação de seus critérios poéticos através da *expressividade intervalar* na composição.

No *Poesilúdio n.º 7* o compositor através dum procedimento técnico evitado no tonalismo maduro, faz perpetuar suas intenções de contravenção propositada das ‘quintas paralelas’ para ao mesmo tempo produzir a alusão ao *rock* . Igualmente o *Poesilúdio* é permeado de situações intervalares que invariavelmente estarão dentro do conjunto 1 da “classe de alturas” de Forte (2ª. menor, 7ª. maior e 9ª. menor).

O *Poesilúdio n.º 1* traz alguns lampejos provindos da idéia básica do transtonalismo que tem um dos seus fundamentos no acorde de Messiaen. Assim em alguns momentos: no início da peça, assim como no intermeio, e na conclusão desta composição, ficou observado que Almeida Prado utiliza reminiscências do acorde de Messiaen. O compositor quer descrever a importância do transtonalismo e o inclui não mais como um sistema em predominância (como na sua obra *As Cartas Celestes*), mas possibilita que ele conviva com outros sistemas, agora numa poética de “ecletismo total”. Em concomitância a toda essa intenção de construção musical, há sempre presente a lógica da *expressividade intervalar* alinhavando as arrumações da estruturas de alturas. No caso o material provindo do acorde de Messiaen é utilizado numa região grave, delineando uma locação dos intervalos de forma que distem em uma 2ª. menor. Outrossim, mesmo que a predominância ocorra de maneira modal e tonal na constituição das estruturas acórdicas verticais e suas progressões – há sempre alguma

relação em algum ponto que privilegie intervalos como 2^a. menor predominantemente (7^a. menor ou 9^a. menor). A *expressividade intervalar* revela a malha condutora e unificadora dos processos das estruturas verticais e horizontais.

No *Poesilúdio n.º 2* o compositor parece redimensionar o que é motivo e frase, num sentido de transformação gradual. Como se perguntasse musicalmente qual o limite para se considerar determinado material motivo ou frase. A proporção classificatória é tamanho, quantidades de ordenamentos de motivos, qual é esse padrão? Tais estruturas formais são alongadas ou minimizadas, tentando delimitar e fazer-se criar outros critérios na discussão e entendimento da medida e delimitação formal. Formalmente e no planejamento composicional um “patchwork”. A constituição dos materiais se organiza a partir da disposição de aplicar as aberturas intervalares que evidenciem sua preocupação poética pelo padrão da *expressividade intervalar*. Sempre há pontos de intersecção das alturas que resultem em um distar de uma 2^a. menor. Há uma coleção de outras possibilidades intervalares.

Nos *Poesilúdio n.º 4* Almeida Prado se apossa de questões da forma musical e as discute. Propõe um outro tratamento, que caminha numa re-utilização das formas convencionais e busca ampliar seus alcances. Propositadamente o compasso é elevado a *status* de frase neste *Poesilúdio*. Mas curiosamente o compasso é estendido pela coerência e unidade do material; não há barra de compasso. O material musical é desenvolvido por uma motivação exterior que é de imitar as “formiguinhas”. Um intuito de imitar as “formiguinhas” através do formato da notação musical de fusas – “wordpainting”. As 2^as. menores utilizadas estão presentes no desenvolvimento do tema coral. E ainda assim fazem parte nessa tentativa de cumprir o “wordpainting”. As 2^as. menores superpostas parecem cumprir o formato da cabeça das “formiguinhas”, mas em contrapartida cumprem a proposta técnica e poética da *expressividade intervalar*.

Igualmente no *Poesilúdio n.º 6* a questão formal ainda perdura. Há módulos motívicos que podem ser alongados ou reduzidos. É o material que está contido entre as barras de compasso que determina o tamanho e a medida do compasso. Conseqüentemente a quantidade de pulsos e ou unidades de tempo dentro desses compassos determinará o tamanho desse módulo. Assim, esse alongamento e redução desses módulos motívicos dependem ou estão ligados ostensivamente à maneira em que eles serão repetidos em termos de pulsos ou unidades de tempo. Em todos os elementos motívicos há sempre uma representação do intervalo de 2ª. menor (e ou seus correlativos: 7ª. maior e ou 9ª. menor).

No *Poesilúdio n.º 5*, um baixo que segue em *passacaglia* que passa por mudanças de centros de alturas, bem como inúmeras demonstrações e situações modais em diversos centros. Na forma a *passacaglia* sofre a partir do modelo original algumas minimizações, assim com alongamento como retorno ao tamanho original. É aplicada a técnica de defasagem na organização dos materiais em módulos, há combinações de superposições de acordes, há variados ambientes modais. Ainda assim, há sempre a consecução de priorizar a malha interna da constituição intervalar por um conjunto de relações intervalares da “classe 1” de alturas, como Forte aponta.

No *Poesilúdio n.º 8* há um discorrer das estruturas acórdicas num ambiente que busca reproduzir um atmosfera jazzística. Uma predominância de intervalos de sextas maiores e menores numa dada camada dos materiais na mão esquerda; a distribuição das vozes segue modelos ocorrentes neste gênero musical e ao mesmo tempo segue uma valorização da *expressividade intervalar* – com uma atitude composicional de sempre organizar alguma altura na condição de cumprir essa priorização de intervalos de 9ª. menor, 7ª. maior e 2ª. menor. Ainda assim, a despeito de toda essa somatória de

processos, o compositor reproduz o ambiente jazzístico. Finaliza com uma contundente cadência conclusiva nos moldes do gênero.

No *Poesilúdio n.º 9*, ora por acordes bem definidos quanto à tonalidade no aspecto vertical, ora por relações funcionais do segmento de progressão horizontal dos acordes – as relações intervalares nos moldes visualizados nos outros *Poesilúdios* se perpetuam.

O *Poesilúdio n.º 11* traz uma estratégia de composição baseada em uma exposição predominantemente por intervalos e suas sobreposições – como que numa evidência de camadas. Este *Poesilúdio* é uma referência à *expressividade intervalar* que amplia e especifica o material da composição através das possibilidades do uso de outros intervalos de maneira mais clara e intensiva, além daqueles da "classe 1 de alturas", mas interseciona com o uso de um dos atributos do transtonalismo – o princípio da ressonância.

No *Poesilúdio n.º 12* novamente o "word-painting" reapresenta-se como ferramenta descritiva utilizada por Almeida Prado para desenhar o poder da divindade afro-brasileira; assim ele busca representar o movimento e ação das águas, dos ventos, e das forças energéticas da natureza provocados pela divindade. Uma composição por contraponto a duas vozes que articula com possibilidades intervalares variadas, mas que internamente contém algumas relações vinculadas aos intervalos do conjunto preferido (2ª. menor, 7ª. maior e 9ª. menor) para sua *expressividade intervalar.*

O *Poesilúdio n.º 13* é um exemplar clássico da sistematização da *expressividade intervalar* utilizada nos *Dezesseis Poesilúdios* em geral. É o *Poesilúdio* onde este processo é altamente clarificado. Serve como um manual para o entendimento da *expressividade intervalar*. O material B evidencia os três intervalos recorrentes da classe um de alturas (daquela evidenciada por Forte), e o material C explicita a

ocorrência do intervalo preferido e de ocorrência principal na obra estudada, o intervalo mais tenso dessa classe – o intervalo de 2ª. menor. No todo desse conjunto, o compositor utiliza mecanismos de repetição – minimalismo – assim como trabalha também com alongamentos e reduções formais dos módulos dos materiais. Novamente a discussão da forma musical nesses procedimentos.

O *Poesilúdio n.º 14* é um croqui de ópera que seria composta. O compositor segue como que num intuito de ousar e testar novas possibilidades de construção através do nexo da lógica da *expressividade intervalar*. Agora através do uso de somente quatro vozes, ele aplica a ocorrência em algum ponto do aspecto vertical da harmonia à relação de 2ª. menor.

O *Poesilúdio n.º 15* contém um demonstrativo de possibilidades intervalares no âmbito horizontal e vertical. Mas em especial há um destaque de possibilidades rítmicas envolvendo o número três contra o dois (ou variantes dessa oposição: sendo quatro contra três; cinco contra quatro e ou seis contra cinco). Uníssonos, polifonias, defasagens ocorrem no plano de estratégia da composição. Todas estratégias trabalham sempre numa ordem de testar tais possibilidades do três contra dois (e suas variantes).

O *Poesilúdio n.º 16* - chamado pelo compositor como o mais genial de todos os *Poesilúdios* apresenta um uso extensivo do silêncio. Além de conceder a este um caráter altamente expressivo, ao mesmo tempo reafirma e delineia sobre o aspecto da ressonância, princípio importante no transtonalismo. As ocorrências das estruturas acórdicas são iniciadas e alongadas por várias ocorrências de semibreves unificadas pela ligadura. Tais sons são extinguidos, e acompanhados por um longo silêncio. Nesse patamar e parâmetro de alongamento do som pode-se perceber o desfazer-se dos espectros das freqüências sonoras levando lentamente à extinção definitiva de cada acorde acionado. Assim é permitido ao apreciador (aquele que recepciona o som)

perceber a extinção de determinados harmônicos da conjuntura acórdica de cada som. Este é o *Poesilúdio* que possui não tão predominantemente a lógica da *expressividade intervalar*. Ainda assim ocorrem incidências desse procedimento, que é uma técnica, um detalhe, um elemento, um tipo de organização que visa dar sustentação à sua poética de "ecletismo total" aplicados em sua obra inaugural do quarto período ainda produtivo – a fase Pós-Moderna.

Os *Dezesseis Poesilúdios* para piano de Almeida Prado são um conjunto de obra que contém em cada um de suas unidades *Poesilúdios*, variadas temáticas que abordam diversas motivações, lugares e imagens. Em geral, eles estão ligados às motivações dos quadros de pinturas de artistas plásticos que pertenceram ao círculo sócio-cultural do compositor. Ao mesmo tempo, os *Poesilúdios* demonstram o alargado arcabouço de técnicas de composição que Almeida Prado domina. Cabe aqui também especificar que os estudos envidados nesta pesquisa produziram dados para concluir-se que a grande unidade do discurso poético de "ecletismo total" nos *Poesilúdios* é obtida pelo que aqui se designou como *expressividade intervalar*. A *expressividade intervalar* é todo um cuidado técnico que o compositor aplica na constituição da distância intervalar entre determinadas alturas. As estruturas acórdicas contêm em toda sua malha de constituição material os intervalos que evidenciam tal processo de organização. Essa preocupação é extensiva ao plano vertical assim como ao plano horizontal das estruturas intervalares, e conseqüentemente acórdicas. Assim, os *Dezesseis Poesilúdios* para piano de Almeida Prado representam o início da sua quarta fase – a "Pós-Moderna", e se configura no objeto de estudo dessa pesquisa que concluiu a importância da organização intervalar na construção musical que o compositor envida nesta obra.

BIBLIOGRAFIA

ALBRECHT, Cíntia Costa Macedo. **Um Estudo Analítico das Sonatinas para Piano Solo de Almeida Prado, Visando a Sua Performance**. 2006. 1v. 230p. Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. **Cartas Celestes – Uma Uranografia Sonora Geradora de Novos Sons**.1985.6v. 576p. Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

ALVES, José Orlando. **Invariâncias e Disposições Texturais: do Planejamento Composicional à Reflexão sobre o Processo Criativo**. 2005.210p. Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

ALVES, José Orlando; Manzoli, Jônatas. Reflexões sobre a Criação Gestual na Peça Invariâncias n.º 1 a partir do Planejamento Parametrizado. **OPUS**: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM – Campinas (SP) : ANPPOM, 2004. Décimo Quinto Congresso/2005, p. 601-608. ANPPOM – Ano 10, n. 10 (dez, 2004) - Campinas -SP, p. 73-80.

ANTOKOLETZ, Elliot. Transformations of Special Non-Diatonic Mode in Twentieth-Century: Bartók, Stravinsky, Scribian and Albrecht. **Music Analysis**, Vol. 12, no.1. (Mar., 1993), p. 25-45.

ASSIS, Ana Cláudia de. **O Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: Uma contribuição às Práticas Interpretativas**. 1997. 1v. 177p. Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro.

BANNWART, José Francisco. **A temática místico-religiosa nos Nove Louvores Sonoros para Piano de Almeida Prado**. 2005. 1v. 96p. Mestrado. Universidade de São Paulo.

BARANCOSKI, Ingrid. A Música de Câmera de Almeida Prado. **Revista Brasiliana –** Revista Semestral da Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, set. 2005.

BENT, Ian. “Analisis” , In: - The NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians (2001). Parte I

BITONDI, Matheus G. **Um mestre da música contemporânea no Brasil**. Tropico - entrevista: música.

Disponível em: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl

Acessado em: 29 Junho 2008.

BORDINI, Ricardo Mazzini. **Do Barco Pedra Lembrar-se O Barqueiro cujo Barco Era Lu**. Memorial da Composição. Universidade Federal da Bahia. Simpósio Internacional em Cognição e Artes Musicais. 2001. UFPR – Curitiba – PR.

CATANZARO, Tatiana. **Modelos Composicionais**. Universidade Estadual de Campinas. SIMPÓSIO INTERNACIONAL EM COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS. 2005. Universidade Federal do Paraná. Curitiba - PR.

COOK, Nicholas. **Música: Uma Brevíssima Introdução**. Tradução: Beatriz Magalhães Castro. Brasília: Editora UnB. 151 p.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal. **Per Musi** - Revista Acadêmica de Música – n.12, Belo Horizonte (jul - dez, 2005), pp. 39-54.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O Sentido da Análise Musical. **Revista Opus** 12, 2006.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Dahlhaus e a análise de segunda ordem. **Revista Eletrônica de Musicologia**. Volume XI - Setembro de 2007.

COSTA, Régis Gomide. **Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais**. 1999. 1v. 220p. Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DELEUZE, Gilles; **GUATTARI**, Felix. **Mil platôs - capitalismo c esquizofrenia**, vol. 2 / (1980) tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claúdia Leão - São Paulo: Editora 34, 1995 100 p.

DELEUZE, Gilles; **GUATTARI**, Felix. **Mil platôs - capitalismo c esquizofrenia**, vol. 4 / (1980) tradução de Suely Rolnik. - São Paulo: Editora 34, 1997 176 p.

DEL POZZO, Maria Helena Maillet. Novos Recursos e Novas Técnicas do Piano na Música do Século XX. **Caderno da Pós-Graduação do Instituto de Artes**. Universidade Estadual de Campinas, ano 8 - vol. 8 - p. 249-256, 2006

DEMO, Pedro. **Pesquisa: Princípio Científico e Educativo**. São Paulo: Editôra Cortez, 2003 (p. 09-29).

DENZIN, N; Lincoln, Y. **O Planejamento da Pesquisa Qualitativa**. Artmed. Boolman, 2006.

Disponível em: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl

DUPRAT, Régis. Linguagem Musical e Criação. **Revista Brasiliana** - Revista Semestral da Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, janeiro/2005.

EHLERS, Eduardo; Schor, Tatiana. **Do Projeto à Dissertação: Dicas Práticas**, 2002. 29 p. Programa de Pós-Gradução em Ciência Ambiental - PROCAM - Universidade de São Paulo.

FERRAZ, Sílvio. Algumas Fórmulas Composicionais. II BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO. Cuiabá – Mato Grosso, 2006. http://www.iar.unicamp.br/pesquisas/silvioferraz/linhas-poemas/cuiabamain.htm

FERRAZ, Silvio. Considerações sobre Avaliação Composicional**. Música Hodie**. Revista do Programa de Pós-Graduação, Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás. Goiânia – GO, 2005.

FERRAZ, Sílvio. **Livro das sonoridades** [notas dispersas sobre composição]. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FIORINI, Carlos Fernando. **Sinfonia dos Orixás** De Almeida Prado: Um estudo sobre sua execução através de uma nova edição, crítica e revisada".2004. 1v. 364p. Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

FRAGA, Elisa Maria Zein. **O Livro das Duas Meninas de Almeida Prado: Uma Outra Leitura**. 1995. 1v. 108p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

GUIGUE, Didier; **PINHEIRO**, Fabíola de Oliveira Fernandes. **Dos Momentos e do Tempo – estratégias de articulação formal nos Momentos de Almeida**

Prado. Universidade Federal da Paraíba. Paraíba, 18p.Disponível na World Wide Web: <http://www.cchla.ufpb.br/gmt/hp/pags_pessoais/didier/DGDownloads/DGAP1.PDF>. Acessado em: 03 Outubro 2008.

GAMDELMAN, Salomea; **COHEN**, Sara. A Cartilha Rítmica para Piano, de Almeida Prado: Vertentes Pedagógicas. **OPUS**: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM – Campinas (SP): ANPPOM, 2004. Décimo Quinto Congresso/2005, p. 1491-1499.

GAZIRI, N. N. **Sistemas de Composição e Análise Musical**. 1993.Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.

GERBER, Ignacio. Almeida Prado, compositor, mente de principiante: comentário à entrevista de Almeida Prado. **Revista Brasileira de Psicanálise**, jun. 2007, vol.41, no.2, p.37-41. ISSN 0486-641X. Disponível na World Wide Web: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acessado em: 17 Junho 2008.

GROSSO, Hideraldo Luiz. **Os Prelúdios de Almeida Prado – Fundamentos para uma Interpretação**. 1997. 1v. 248p. Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GROSSO, Hideraldo Luiz. **Os Prelúdios para Piano de Almeida Prado à Luz do Opus 28, de Frederic Chopin - Abordagem Relacional dos Aspectos Técnico-Pianísticos como Fundamento a uma Interpretação**. 2006. 2v. 385p. Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

HASSAN, Mônica Farid. **A Relação Texto-Música nas Canções Religiosas de Almeida Prado**. 1996. 1v. 340p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

HELMHOLTZ, Hermann L. F. **On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music**. 1877 (red. 1954).

JONES III, Everett N. **Intervallic Coherence in Four Piano Sonatas by George Walker: An Analysis**. 2005. p. 46. DMA. University of Cincinnati.

KALLBERG, Jeffrey. The rethoric of genre: Chopin’s Nocturne in G minor, **19th-Century Music**, vol. 11 no. 3 (1988): 238-261.

KERMAN, Joseph. Cap. 1 “Introduction”, Cap. 2 “ Musicolgy and Positivism: the Post War Years”, Cap. 4 “ Musicology and Criticism” e Cap. 7 “Coda” , In: **Contemplating Music: Challenges to Musicology**. Cambridge: Harvard University Press, 1985. Traduzido para o português Musicologia. Coleção Opus 86. São Paulo: Martins Fonte, 1987.

KERNFELD, Barry. Improvisation- THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ (online, 2006) (Acesso 10 de setembro de 2006), <http://www.grovemusic.com.proxycu.wrlc.org>

KERR, Dorotéa Machado; **CARVALHO**, Any Raquel; **CORREA**, Antenor Ferreira; **GIMENEZ**, Rael; **BAIA**, Silvano. “Rumos da Análise no Brasil”, **OPUS**: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM – Campinas (SP): ANPPOM, 2004. Décimo Primeiro 2001, p. 321-330.

KOSTKA, Stefan M. **Materials and technics of twentieth-century music**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1999.

LEVY, Clayton. Amazônia leva a música de Almeida Prado ao Carnegie Hall. **Jornal da Unicamp** (07 a 13 de Agosto de 2006). Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2006/ju332pag4-5.html Acesssado em: 20 Jan 2008.

MARTINS, Heloisa H. T. de S. **Metodologia Qualitativa de Pesquisa**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.30, n.2, p. 289-300, maio/ago. 2004.

McCONVILLE, Brendan Paul. **An Alternative Pespective: the Governing Interval of Béla Bartók and Discussion of Their Compositional Influences of *Tableaux of Katrina.*** 2007. p. 87. PhD. The State University of New Jersey.

MEDAGLIA, Julio Battaglia. Música Impopular. 2.ª ed - São Paulo: Global Editora, 2003. 279 p.

MONTEIRO, Sergio Cláudio Lacerda. **Rios de Almeida Prado: contribuições para uma interpretação pianística**. 2000. 1v. 167p. Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. **OPUS**: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM – Ano 10, n. 10 (dez, 2004) - Campinas -SP, p. 73-80.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos "16 Poesilúdios" para Piano de Almeida Prado: Análise Musical**. 2002. 2v. 402p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

MORGAN, Robert P. Rethinking Music Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age. **Disciplining Music: Musicology and Its Canons**. Edited by Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman. Chicago and London:The University of Chicago Press, 1992, (p. 44 – 63).

MOROZ, Melania; GIANFALDONI, Mônica Helena. **O Processo de Pesquisa: Iniciação**. Brasília: Editora Plano, 2002. (p. 21-31)

NADAI, Robson Alexandre de. **Sonata para Trombone e Piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa**. 2007. 2v. 214 p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

NATTIEZ, J. Jacques. **Harmonia**. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Volume 3, p. 245 – 271.

NETTL, Bruno. Recent directions im Ethnomusicology En H.P. Myers (ed.) **Ethnomusicology**: An Introduction. London: McMillan Press, pp. 375-399. Traducción de Luis Costa.

NOGUEIRA, Ilza. A Articulação entre a Reflexão Teórica e a Prática Composicional na Tradição Ocidental. **Revista Brasileira de Música**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003. p 19-43.

NOGUEIRA, Ilza. A Estética Intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas. **Revista Brasiliana** - Revista Semestral da Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, janeiro/2003.

OLIVEIRA, Moreira, Patrícia Guimarães. **O erotismo no Tríptico Celeste de Almeida Prado**. 2006. 1v. 175p. Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro.

PELAEZ, Neyde Carstens Martins. **Um Som e seus Sentidos**. 2000. Dissertação de Mestrado. Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del siglo XX**. (tradução de Alicia S. Santos). Madri: Real Musica, 1985.

PIRES, Elaine Lopes de Oliveira. **Um sopro de Clarineta no Brasil - Resgate de Crônica de Um dia de Verão Fantasia para Clarineta e Orquestra de Cordas Almeida Prado**. 2006. 1v. 91p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

RAMALHO, Rafael Guedes de Oliveira. **A Imagem da "Arte da Música": Uma Musicologia da "Profecia nº 1" de Almeida Prado**. 2004. 1v. 139p. Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro.

ROCHA, Júnia Canton. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios para piano solo. **Per Musi** - Revista Acadêmica de Música – n.11, Belo Horizonte (jan - jun, 2005), pp. 130-136.

ROCHA, Junia Canton. **Decisões Técnicos-Musicais e Interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios para Piano de Almeida Prado**. 2004. 2v. 129p. Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.

SALGADO, Ananay Aguilar. **Processos de Estruturação na Escuta de Música Eletroacústica**. 115 f. Dissertação de Mestrado. Música. Universidade Estadual de Campinas, Campinas- SP, 2005.

SALLES, Paulo de Tarso Camargo Cambraia. **Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e um estudo sobre a música erudita brasileira dos anos 1970-1980**. 2002. 1v. 360p. Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SANT'ANA, Edson Hansen. Sistemas Musicais em Almeida Prado: nas fases Síntese e Pós Moderna. 6p. III ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO – Universidade de São Paulo, março de 2009.

SANTOS, Lenine Alves dos. **O Jardim Final: Análise interpretativa de uma obra de José Antonio de Almeida Prado**. 2004. 1v. 167p. Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Versión editada y traducida por Araceli Cabezón Diego a partir de Traité des objets musicaux (1966), Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Versão traduzida e editada por Marden Maluf a partir do Harmonielehre (1922), São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 22a. ed. rev. ampl. – São Paulo: Cortez Editora. 2002. 335p.

SILVA, Cassandra Ribeiro de O. e, - **Metodologia e Organização do Projeto de Pesquisa**. 2004. 34 p. Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará. Fortaleza. Ceará.

SILVA, Cassandra Ribeiro O. e, - **Metodologia do Trabalho Metodologia do Trabalho Científico - Diretrizes para elaboração de projetos de Diretrizes para elaboração de projetos de pesquisa, monografias, dissertações, teses pesquisa, monografias, dissertações, teses**. 25 p. - Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará. Fortaleza. Ceará.

SILVA, Elizabete Aparecida da. **A Temática Religiosa em Lê Rosaire de Medjugorjie – Icone Sonore de Almeida Prado**. 1994. 1v. 262p. Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. **Mahle e Kaplan: uma análise de duas peças para trompete na música de câmara**. 206 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2004.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. O espaço-sonoro como a criação de uma relação [imagem visual-tempo] – [som-espaço]. **Revista Digital Arte**. Ano VI - Número 10 - Novembro de 2008

TREITLER, Leo. The Present as History. **Perspectives of New Music**, Vol. 7, no. 2. (Spring – Summer, 1969), pp. 1-58.

TREITLER, Leo. What Kind of Story Is History. **19th-Century Music** Vol. 7, no. 3, Essays for Joseph Kerman. (Apr. 3, 1984), pp. 363-373.

VASCONCELOS, Ana Lúcia (2007). **Almeida Prado - música acima das referências**.
Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2512>. Acessado em [04 de maio de 2008, 14:06:07].

VOLPE, Maria Alice. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural, **Debates** (Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio) 7 (2004): pp. 111-134.

YANSEN, Carlos Alberto Silva. **Almeida Prado: Estudos para Piano, aspectos Técnico-Interpretativos**. 2005. 1v. 401p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

YANSEN, Rita de Cássia Taddei. **Almeida Prado, Haendelphonia, um estudo de análise**. 2006. 1v. 260p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

ZANIN, Fabiano Carlos . **O Violão Flamenco e as Formas Musicais Flamencas**. I SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP. 1- 6 outubro de 2007, pp. 1-37.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO
MESTRADO

EDSON HANSEN SANT ' ANA

EXPRESSIVIDADE INTERVALAR NOS *POESILÚDIOS* DE ALMEIDA PRADO

Anexos
Volume II

Brasília, 2009.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

peça explora:

1)timbres por extensão de acordes quartais; 2) utilização de acordes com graus suprimidos, principalmente modais(3o. grau) e 5os. graus; 3) acordes com sobreposição quintal/quartal; 4) peça com vários ambientes modais.

Ao Ferdinando Figueiredo

Poesilúdio No. 1

27
C7
harmonia quartal
harpejos quartais
31
Em
7a.
7a.
C7+
harmonia quartal
Em7/A
Em/D
harmonia quartal harpejada no baixo
34
Em7
C7+/E
G
G6
D/F#
6
38
G
D/F#
Em7
40
Esus
E
sub ff
ff
41
E7
G
E
Asus4/7
Am
G
F
contraste e dubiedade
pp
13
E
46
E
4#
E
Bm/F#
Esus(b9,#11)
dois trítonos sobrepostos
pontuação tímbrica
Setembro 1983
10390
Pedal em E com incluindo uma e xpansão harpejada da 9a.

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 1

Seção A

1 frase 1 2 material A 4 lídio em mi E #4	3 4 E #4 | C#m7	2 4 E #2	jônio em mi C#m/E | C#m7
5 Asus(9) E/D	frase 2 A mixolídio em mi E	mixolídio E7 | so# x sol (contraste) G	mixolídio em mi E
9 mixolídio em mi D/A 6	eólio Am | F G	jônio E | lídio #4	frase 3 material A' lídio E #4

Seção B

13 3 4 lídio E #4 | C#m7	lídio em F F6(9) | G/A | Em/D	2 4 C	frase 4 B lídio de dó (7ª. abaix.) C7
16 dominante lídio | jônio (#5) C7 | C7lídio (b7) | D#o/C	dominante | tônica 3 4 C7 | C9(11#,7+) | F13 | F(#9,#11/add9)	2 4 jônio de mib Eb/Bb | F#m(b5)/C	jônio de mib Fm/Ab D/F#
20 frase 5 C mixolídio em lá D7+/A	Asus4(7) D/A	D/A	G6(7+)
24 3 4 G G6 G6,9	2 4 lídio em fá G7(sus11,13)	F7+ | jônio (#5) B/A	mixolídio em dó C7

Seção A

28 2 4 mixolídio em dó C7	harpejos quartais jônio em do	harpejos quartais	frase 6 material A' eólio em mí Em (4)

Prado:

"O Poesilúdio nº1 é quase que uma releitura de um Ponteio de Guarnieri, de uma Paulistana de Santoro. É uma peça muito singela, mas que tem momentos transtonais - são dois ápices, dois "flashes"".

Poesilúdio n.º 1
Síntese Analítica:

1) inserções de elementos transtonais (acorde de Messiaen);
2) inserções de vários ambientes modais;
3) trechos com lógicas funcionais harnônicas;
4) predominância de um centro tonal;
5) expressividade Intervalar como elemento de inserção da lógica transtonal.

peça explora: (peça de relações complexas)
1)utilização de harmonias extratificadas (não completas) 2)escolhas de texturas provindas de intervalos sobrepostos para pesar ou rarefazer timbre (densidade timbrística)3) dubiedade e constraste 4)série dodecafô nica incompleta 5) articulação subdividida com harpejos em semicolcheia versus estruturas tessiturais amplifi cadas de caráter homofônico 6)dubiedade harmônica e sobreposição de duas idéias harmônicas

luminoso
27
lá
7a.
6a.
7a.
6a.
6a.
7a.
6a.
7
f
in loco
4a.
4a.
3a.
4a.
3a.
4a.
3a.
29
nota de saída prá terças sequenciais descendentes
p
nota de contraste modal (M / m)
Ebm7
Fm
pp
31
D#m/F#
harmonia quartal
sub p
G
4as
4as
2o. tetracorde descendente do lócrio em dó
32
6a
5a
3a
5a
4a.
3a
5a
6a
4a.
F#9/A#
f
Am
pp
35
Am(omit5)
Gb(omit5)7+
Ebm
38
Ebm
Db (omit 5)
Cm(omit5)
Bm
Em
Dm
finalização com acorde I do dórico de ré
dubiedade harmônica
p
pp
Campinas, 8/10/83

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 2
(temática / estrutural)

Parte 1: A

1 5 4 **motivo a** (8 sons de uma série dodecafônica no baixo)					2 4 4
			Fsus(add#9,#10)	Fsus#3)/A#	Csus4
	do#1 lá#1 mi2	**lá#2 do#2 sol2**	do3 sol3 do4		
ré 0 si 0	**lá1**	**fá2**	sol#3 lá#3	A#3	do#

3 5 4 (texturas de sobreposições intervalares) **motivo b**
duas vozes superiores: sétima diminuta, quintas justas, sextas maiores
voz inferior: relações de segundas maiores e menores com uma das vozes superiores (2ª. voz)

4 5 4 motivo c
saltos quartais descendentes na voz 1
relações de sétimas/segundas entre voz 3 e voz 2

5 7 4 motivo d	motivo e
D#m/F# (desc. sol# 2,ré#2,lá#2)	
saltos quartais	nota lá (*tr*)----------------------
2.º tetracorde de si (lócrio) 2.º tetracorde de si = G	intervalos: 3ª. 4ª. 2ª. / 3ª. 4ª. 2ª.

6 8 4 motivo f	motivo g
saltos quartais	intervalos: 6ª. 5ª. 3ª. / 5ª. 4ª. 3ª. / 5ª. 5.ª
saltos quartais	nota fá (*tr*) --

Parte 2: B

7 4 4 **frase a**	
sobreposições de quartas no acompanhamento	
frígio em lá	
Bsus4(b5,7) [trecho em sol mixolídio] harm. quartal	Asus4(7) harmonia quartal

9		extensão	1 silêncio 4
sobreposições	de quartas no	no acompanhamento	
frígio em lá			
Gsus4(7)	Fsus(#4,7)	Gm7(#8_9)	

13 4 4 extensão’	1 silêncio 4	4 4 frase b		
extensão do procedimento anterior		parte 1 da frase		parte 2
frígio em lá		menor melódico		
Fm(7+,9_#8)		Bbm	Bbm	F7/A

17 2 4	3 4			4 4
			parte 3 da frase b	
	eólio	menor melódico	menor melódico	
Gm7	Gb7+	F(omit5)	Ebm	Ebm Db

21	ponte/transição	**A#m(b5)**	5 **F#/A#** C(omit3) **F#/A#** motivo a’
	material da frase b		4 material da frase b
Cm Bm	Am (omit5)		Am (omit5)

Parte 3: Coda

24 5 4 motivo a				
			Fsus(add#9,#10)	Fsus#3)/A#
	do#1 lá#1 mi2	**lá#2 do#2 sol2**	do3 sol do4	
ré 0 si 0	**lá1**	**fá2**	sol#3 lá#3	

25 motivo i				4/4 parte 1 da frase b
harmonia quartal				
interv.5ª.,5ª.,5ª.				eólio
interv.4ª., 4ª.	Bb/E		Bbm	Bbm

27 2/4 motivo j			
intervalos:		intervalos:	
8ª., 7ª.,	7ª., 6ª.	7ª., 6ª.,6ª.	7ª., 6ª.,
Bsus4(b5)	Asus4(7)	Gsus4(7)	Fsus#4(7)

29 4/4	parte 2 da frase b menor melódico			30 2/4 menor mel.	31 3/4 motivo d’		
					D#m/F#	saltos quartais desc.	saltos quartais desc.
				eólio	2.º tetracorde	sol# 2,ré#2,lá#2	
	Fm			Ebm7	de si (lócrio)	2.ºtetracorde de si= G	F#9/A#

32 3/4	motivo g’	33 4/4	34		menor melód.	35 menor melódico	
				parte 2’ frase b			
	interv.: 6ª. 5ª. 3ª.	interv.: 5ª. 4ª. 3ª. / 5ª. 6.ª 4.a		eólio de lá			
nota fá (*tr*) -------------		-----------------------------------		Am(omit5)		**Am(omit5)**	**Gb(omit5)7+**

36 silêncio	37 3/4 parte 3 da frase b	38 4/4	39
	menor melódico	menor melódico	eólio em sib
	Ebm	Ebm Db#5	Cm(omit5) Bm

40 silêncio			
	cadência suspensiva	fragmento	
		dórico de ré	
	Em – Dm	Dm	

Prado:

"O Bernardo Caro havia pintado um quadro que tinha intenções múltiplas... Poesilúdio nº2! O Poesilúdio nº2 tem um pouco de atonal, um pouco de barroco. É um pouco um rondó também. Há um "não senso". É um "patchwork". Foi a primeira vez, em toda a minha escrita musical, que fiz uma colagem como essa. Depois utilizei esse recurso em outras peças".

Poesilúdio n.º 2
Síntese Analítica:

1) temas dispostos em "patchwork";
2) re-estruturação da forma o lidar prático das formas e seus conceitos dentro da obra;
3) a "expressividade intervalar" como elemento gerativo das ordens materiais, evidendiando as possibilidades originais desses materiais como teoria de música;
4) operação de diversos sistemas musicais (tonal, atonal ,modal e serial) e suas peculiaridades e materiais numa mesma obra.

peça que explora
1)Superposição de elementos como: modos, escalas, tetracordes, harmônias... intervalos;
2)Dubiedade harmônica;
3)Contravenção de regras tonais de resoluções de trítono e sensíveis;
4)Harmonias quartais...
5)ostinato pressupondo idéia de minimalismo; 6) utilização de improvisação como processo e como elemento de contraste entre as partes. 7)outras lógicas de utilização de artefatos do tonal - aproxiamação cromática e trítono; 8) superposição de ornamentos (de vários intervalos)
A Suelly Pinotti
Poesilúdio Nº 3
baseado nos quadros da série
das „crianças brincando" de Suelly Pinotti
ALMEIDA PRADO
Feliz ♩ = 168
trítono
como uma guirlanda de cirandas
7a. m
2a. m
mixolídio em mi (A)
Calmo
inflexão melódica em 3a. m : lá - do
paralelismo de 2as. entre vozes sobreposição intervalar
sub. ppp
acordes quartais
acordes quarta e sexta
Jônico de Dó Maior
Vivo
in loco
© 1986 by
TONOS-Musikverlage, Ahastrasse 9, 6100 Darmstadt/W.Germany
10390/3
Alle Rechte vorbehalten

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 3
processo de composição baseado em elementos básicos da teoria musical;
procedimentos de sobreposição: simultaneidade e consecutividade;
"contraste" entre conceitos da base da teoria musical.

Parte 1

1 7 8	sobreposições motívicas motivo a motivo b (harmonias quartais)					
G			A			trítono
sol	fá	ré	do#	lá	si	si
F#/C#	lá# ré# sol#	mi# lá# ré#	fá# si mi	ré sol dó	ré ré# mi	fá

2 6 8	motivo c			
	1 8 elemento1 (c) **duas escalas espelhadas**	2 8 elemento2 nota contra nota	1 8 elemento1 (c) escala contra escala	1 8 elemento 1' (c) elemento 3 (c) nota contra nota
	Sobrepostas	**sobrepostas**	**sobrepostas**	**Sobrepostas**
	F	fá 5	F	fá 5
	E	mi4	E	mi4

cont. do 2	3
1 8 escala x harpejo	5 8 motivo d
	texturas de 2as. m e ornamentos em saltos de 7as.
F (escala)	notas repetidas (5 vezes) - fá
E7 (harpejo-acorde)	notas repetidas (5 vezes) - mi

Parte 2

4	frase A (tema harmônico)	
6 acordes quartais 8 acordes quarta e sexta	idem	
mi lá ré/ F7+(omit5) mi lá ré/ F7+(omit5)	idem	**mi lá ré/ F7+(omit5)**
Bbm/F Abm/Eb Bbm/F Abm/Eb	idem	**Bbm/F Abm/Eb**

Parte 3

7	frase B – Ciranda 1		
4 acomp. de escalas 8 quintais em tríades	com múltiplos e variados acordes	6 8	5 8
jônio em dó	jônio em dó	jônio em dó	jônio em dó
sol4 sol4 do4 do4	**fá4 lá4 sol4**	**do4 ré4 mi4 do4**	**ré4 sol3 mi4 do4**
F Db	E B	B B	G G

11	frase B (cont.)													
4 8				3 8			4 8				4 8			
jônio em do				jônio em do			jônio em do				jônio em do			
do5	sol4	mi4	do4	lá4		fá4	sol4		do4	ré4	mi4	do4	ré4	sol3
	F#m		Em			F		E	F		Eb			D

Parte 4

15	frase C (tema harmônico) - Ciranda 2							
10 elemento 1 (C) 8		sensível mi para fá						
harp. ligação		lá	sol	lá	sol	lá	sol	lá
		fá	mi	fá	mi	fá	mi	fá
C	**Bb7(5+)13**	**G7(9) omit5**	**A7**	**G7(9) omit5**	**A7**	**G7(9) omit5**	**A7**	**G7(9) omit5**

16	variação 1						
9 elemento 1 (Eb) 8							
transposto		lá (do)	sol	lá (do)	sol	lá (do)	sol
harp. ligação		fá	mi	fá	mi	fá	mi
Eb	**Db7(5+)13**	**G7(9)11 omit5**	**A7**	G7(9)11 omit5	**A7**	G7(9)11 omit5	**A7**

17	variação 2									
13 elemento 1 (Db) 8 transposto		dubiedade harmônica								
harp. ligação		superpôs. harm. (hexatônica) x superp. harm. (pentatônica de tons inteiros)								
		jônio sem 7.o gr	C	jônio	C	jônio	C	jônio	C	jônio
Db	**Cb7(5+)13**	G7(9)11 omit5	A7		A7		A7		A7	
			D#m(b5)		**D#m(b5)**		**D#m(b5)**		**D#m(b5)**	

17 cont.	variação 2 cont					18
dubiedade harmônica						1 8
superposição tonal e superposição modal (maior x menor melódico)						
C	**jônio sem 7.o gr**	C	**jônio sem 7.o gr**	C	**jônio sem 7.o gr**	
A7	**G7(9) omit5**	A7	**G7(9) omit5**	A7	**G7(9) omit5**	

Parte 5

19	motivo c ' (com caráter de frase) - TRANSIÇÂO								
2 8				**sobreposição escalar**					dupla aprox.
sobreposição intervalar 2ª. m				**espelhada**	**sobreposição**	**interv. 2ª. m**	aproximação		cromática
fá3	mi3	solb3	fá3	F	fá3	fá3	fá3------------		----------------
	ré#3		mi3	E	mi3	mi3	ré#3 mi3		do#3 ré#4 mi

Parte 6

26	frase D (desenvolvimento com caráter de improvisação) – Ciranda 3		
5 8			
mixolídio em sol			
G	G	G	G
si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**

30	D (sempre improvisação)		
5 8		.	.
mixolídio em sol		.	.
G	G	G	G
si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**

34	D (sempre improvisação)		
5 8			
mixolídio em sol			
G	G	G	G
si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**

38	D (sempre improvisação)		
5 8			motivo c elemento1 C (invertido)
mixolídio em sol			escala contra escala
G	G	G	G
si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**	**si2 do#3 ré# 3mi3 mi#3**	F#
+lá2-----------------------	**+lá2+sol2-------------------**	**+lá2+sol2+fá2--------------**	
formação de cluster por adição de notas			

42	43	44 citação de tratamento motivo c (poesilúdio 2)							45
sem fórmula de compasso	1 8	7 sobreposição intervalar de 2a. m 8 motivo e							2 8
fermata no vazio	pausa	**ré5**	**si4**	**sol4**	**mi4**	**do4**	**lá3**	**fá3**	
sem indicação de figura		**si4**	**sol4**	**mi4**	**do4**	**lá3**	**fá3**	**ré3**	
		lá#4	**fá#4**	**ré#4**	**si3**	**sol#3**	**mi3**	**do#3**	

Parte 7

46	frase E (com caráter de improvisação) – Ciranda 4		
6 8		**do re mib fá sol láb sib do**	
	material	**em eólio de dó**	
B7+/D#	G7+(#5) #9	G7+(#5) #9	G7+(#5) #9

50	frase E (com caráter de improvisação) cont.				
6 8					2 8
material em eólio em dó					
do re mib fá sol láb sib do					
G7+(#5) #9	G7+(#5) #9	G7+(#5) #9	G7+(#5) #9	G7+(#5) #9	G7+(#5) #9

Parte 8

56	Coda (revisão dos materiais) motivo f					
3 8	processos escalares e acordais					
	escala quintal da tríade de C		escala quintal da tríade de C#m			escala quintal da tríade de F
tetracorde 2 de B maior		tetracorde 1 de Ab maior		escala quintal da tríade de A		

57	Coda (revisão dos materiais) motivo f ’						
4 8	motivo a - oitavas que reforçam brilho e transparência motivo b - harmonias quartais						
	oitavas sol4 sol5		oitavas fá4 fá5		oitavas do#4 do#5		oitavas lá3 lá4
sol#3do#4fá#4		lá#3ré#4sol#4		mi#3lá#3ré#4		ré3sol3do4	

58	Coda (revisão dos materiais) motivo f ’’ (com citação superior do motivo a)							
4 8	motivo b - harmonias quartais motivo a - oitavas que reforçam brilho e transparência							
	esc. quintal tríade de C		fá#4 do#4 sol#3		sol#4 ré#4 lá#3		ré#4 lá#3 mi#3	
esc.quintal de A		oitavas sol4 sol5		oitavas fá3 fá4		oitavas ré3 ré4		

59	Coda (revisão dos materiais) motivo f ’’’ + com citação superior do motivo a: as oitavas						
3 8	processos escalares e acordais						
	escala quintal da tríade de C#m		escala quintal da tríade de F		sol6 sol5		fá6 fá5
tetracorde 1 de Ab maior		escala quintal da tríade de A		do#5 trinado ---------------------------			
					sol#5		fá#5

60	Coda (revisão dos materiais) motivo f					
3 8	processos escalares e acordais					
	escala quintal da tríade de C		escala quintal da tríade de C#m			escala quintal da tríade de F
tetracorde 2 de B maior		tetracorde 1 de Ab maior		escala quintal da tríade de A		

Prado:

"A Suely Pinotti criou uma série de quadros em que havia crianças brincando. Uma espécie de textura meio cubista e transparente. O Poesilúdio nº3 é uma releitura do pianismo das "Cirandas"de Villa-Lobos em que cada textura é um brinquedo. Tem diversos conjuntos que explicam até essa disparidade de texturas".

Poesilúdio n.º 3
Síntese Analítica:

1) módulos de pensamentos ou materiais como função constitutiva de elementos da forma menor da grande forma – possibilidades, criação e alteração;
2) intertextualidade à maneira do estilismo de escrever de Villa Lobos através da 4 cirandas;
3) *contraste* na ordem intervalar como uma malha constitutiva de através dos intervalos da ordem "classe 1de intervalos/alturas" segundo Forte e Straus;
3) um minimalismo criativo com seus ostinatos;

peça explora:
sobreposições de procedimentos (harmonia e modos; escalas ou parte delas;
Clusters e desdobramentos e cadências inconvencionais explorando texturas
Calmo ♩= 60
Poesilúdio No 4
13
A Berenice Toledo
e as formiguinhas de seus quadros
ALMEIDA PRADO
grupetos cromáticos com caráter de extensão do cluster na mão esquerda
Em(omit5)
Dm(omit5)/C
A
Fsus9/E
Esus9/F
Dm7/G
Ab
clusters de três notas
p sonoro
ppp
in loco
extensão do cluster na mão esquerda
cromatismos e segundas maiores
pré-cluters de três notas
acordes triádicos por segundas
intervalos inusuais
C
Bm(b8)
Ab(#8)
A7/B
G#4,7/C
D6(11)
E
segundas M e m
grupos cromáticos
grupos cromáticos
grupos cromáticos

sobreposições de duas idéias harmônicas
Am(omit5)
Ab(omit5)
Dsus4(7)omit5
F#m(omit5)
Fsus4(7,9)(omit5)
harmonia quartal
Cm7(add3M)
C
grupos cromáticos
1o. tetracorde de D#m
2o. tetracorde de de Fm
1o. tetracorde de Bb
sobreposições de quintas: quinta justa quinta diminuta
Db(sus#4)/B
Bb(omit5)
Am(omit5)
Ab(omit5)/G
Gb(omit5)/F
Am(b5)
Eb
F#m/A
1o. tetracorde de C (descendente) em oitava
trítono de C
cromatismo em oitavas
elementos motívicos com texturas de ornamentos
1o. tetracorde de C#m (ou Eólio de E)
2as. maiores
3as. menores
2as. maiores
1o. tetracorde de Dm (ou Eólio de F)

10390

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 4

tema coral e desenvolvimentos sem preocupação de compasso
em modelos de contraste entre compasso e sistema
(método de Schoenberg)

c. 1

tema coral A (tema harmônico-melódico) harmonia x oitava							16(2) 8 (8) pausa	(1) (8)	(sol4fá4fá#4) fá4 mi4 ré#4
3 vozes (mais agudas) + 2 vozes (graves em oitava na segunda metade) tema em 6 mínimas consecutivas *sistema 1*							semibreve		
sol3	fá3	mi3	do3	ré3	do3		do3		
Em(omit5)	Dm(omit5)/C	A	Fsus9/E	Esus9/F	Dm7/G		Ab		

(13) (8)	tema coral A' - desenvolvimento com idéia de variação						
clusters (3 notas) derivando do tema melódico desenvolvido como ornamento sempre rítmica minimalista *sistema 2*	horizontal (grupeto cromático) X vertical (acorde=cluster)						
horizontal	**(fá4sol4sol#4)**	**(mi4fá4mib4)**	**(do4ré4do#4)**	**(ré4mi4mib4)**	**(do4ré4do#4)**	**(do4ré4do#4)**	**(do4ré4do#4)**
vertical **clusters**	**mi4** **ré#4** **do4**	**ré4** **réb4** **do4**	**do4** **si3** **lá#3**	**ré4** **réb4** **do4**	**do4** **si3** **lá#3**	**do4** **si3** **lá#3**	**do4** **si3** **lá#3**

c. 2

tema coral B (tema harmônico-melódico) similaridade no processo de A x diferença no material de B						12(2) 8 (8) pausa	(1) **(lá#3si3do4)** (8) **(sol3sol#3lá3)**
3 vozes (mais agudas) + 2 vozes (graves em oitava na segunda metade) tema em 6 mínimas consecutivas *sistema 3*						semibreve	
sol3	sib3	lá3	sol3	fá#3	sol3	mi3	
C	Bm(b8)	Ab(#8)	A7/B	G#4,7/C	D6(11)	E	

(8) (8)	tema coral B' - desenvolvimento com idéia de variação		
pergunta (m.e.) resposta (m.d.) material cromático baseado no tema melódio B *sistema 4*			
(lá#3si3do4)	**(do#4ré4mi4)**	**(do4do#4ré4)**	**(lá#3si3do4)**
(sol3sol#3lá3)	**(sib3si3do4)**	**(lá3lá#3si3)**	**(sol3sol#3lá3)**

c. 3 – parte 1

tema coral C (tema harmônico-melódico)					
(6) (4) *sistema 5*	3 vozes (mais agudas) + 2 vozes (graves em oitavas defasadas) tema em 5 mínimas consecutivas				semibreve do
Am(omit5)	Ab(omit5)	Dsus4(7)omit5	F#m(omit5)	Fsus4(7,9)(omit5)	Cm7(add3M)
sol2	fá2	mi2	ré2	do2	
sol1	fá1	mi1	ré1	do1	
		idéia de C			do0

c. 3 – parte 2

(9) (8) tema coral C' - desenvolvimento com idéia de variação							
material cromático + material de tetracorde de harmonia/escala; ambos baseados no tema melódio C pergunta (m.e.) resposta (m.d.) *sistema 6*							
grupo cromático	**grupo cromático**	**grupo cromático**	1.º tetracorde de D#m	**grupo cromático**	2.º tetracorde de Fm	**grupo cromático**	1º. tetracorde de Bb
Do4si3sib3			**ré#3mi#3fá#3sol#3**		**do3réb3mob3fá3**		**sib3do4ré4mib4**
	do3do#3ré4	**do3do#3ré4**		**lá2lá#2si2**		**sol3sol#3lá3**	

c. 4 – parte 1

tema coral D - (tema harmônico-melódico)								
(6) (4) *sistema7* 3 vozes (mais agudas) + 2 vozes (graves em oitavas defasadas) tema em 5 mínimas/1 semibreve/2 semínimas consecutivas tema é o caráter temático – idéia de cadência (resolução do trítono)								semibreve do
Bb(omit5)	**Am(omit5)**	**Ab(omit5)/G**	**Gb(omit5)/F**	**Db(sus#4)/B**	**Am(b5)**	**Eb**	**F#m/A**	**C**
sol2 fá#2	**fá2**	**mi2**	**si1**	**fá1**		**mi2**	**ré2**	**do1**
sol1 fá#1	**fá1**	**mi1**	**Si0**	**fá0**		**mi1**	**ré1**	**do0**

idéia em material cromático trítono fragmento escalar desc. de C

c. 4 – parte 2

transição com caráter de codeta - desenvolvimento parte 2 do tema C'					
(6) (16) *sistema 8* 3 vozes (mais agudas) + 2 vozes (graves em oitavas defasadas) tema em 5 mínimas/1 semibreve/2 semínimas consecutivas					
2as. M	3as. m	2as. M	2as. M	**2º. tetracorde do lócrio de si**	**1º. tetracorde do eólio de C#m**
fá4 sol4 fá4 sol4		**lá4 si4 lá4 si4**			**do#4 ré#4 mi4 fá#4**
	ré#4fá#4ré#4fá#4		**fá#4sol#4fá#4sol#4**	**si2 lá2 sol2 fá2**	

c. 4 – parte 3

Desenvolvimento - cromatismo x 2as. m (caráter de trinado)					
(5) (16) *sistema 9*					(2) (16)
2ª. M , 2ª. m,2ª.m	**2ª. M , 2ª. m,2ª.m**	**2ª. M , 2ª. m,2ª.m**	**2ª. M , 2ª. m,2ª.m**	**2ª. M , 2ª. m,2ª.m**	**cromatismo**
fá5sol5láb5sol5	**fá5sol5láb5sol5**	**fá5sol5láb5sol5**	**fá5sol5láb5sol5**	**fá5sol5láb5sol5**	**ré6réb6do6réb6 ré6réb6do6réb6**
solb5fá5mi5mib5	**ré5réb5do5si4**	**sib4si4do5réb5**	**ré5mib5mi5fá5**	**solb5fá5solb5fá5**	**mi6mib6ré6mib6 mi6mib6ré6mib6**
Cromatismo desc.		**cromatismo asc.**		**cromatismo**	**2ª.m**

c. 4 – parte 4

Desenvolvimento - cromatismo x $2^{as.}$ m (caráter de trinado)						
(4) cromatismo x $2^{as.}$ m (caráter de trinado) (16) *sistema 10*				(3) (16)		
cromatismo	cromatismo	cromatismo	cromatismo	cromatismo	cromatismo	cromatismo
lá#5sil5do6do#5	ré6ré#6mi6fá 6	fá#6sol6sol#6lá6	lá#6si6do7do#7	ré7ré#7mi7fá7	fá#7sol7sol#7lá7	Lá#7si7do7si7do7
lá4sol#4lá4sol#4	do5si4do5si4	fá5mi5fá5mi5	fá5mi5fá5mi5	fá5mi5mib5ré5	fá5mi5mib5ré5	fá5mi5mib5ré5réb5
2ª. m		2ª. m		cromatismo	cromatismo	cromatismo

c. 4 – parte 5 (Coda) | c. 4 – parte 6 (Coda)

coda – parte 1 do A (elementos do coral) contraste entre unidades de tempo: 4 e 8		
A (8) 3 vozes (m.d.) - coral (4) parte 1 do tema em 3 mínimas consecutivas (sol,fá, mi) espaço x tempo *sistema 11* coral x idéia de textura	citação de elemento da variação de A (7) pergunta (m.e) + resposta (m.d.) (8)	
sol3 fá3 mi3	sol4 lá4 sol#4	
Em(omit5) Dm(omit5)/C A		fá4 mi4 ré#

c. 5 (Coda) | c. 5 – parte 2

coda – parte 1' do A		
variação harmônica A' (11) 3 vozes (m.d.) - coral (4) parte 1 do tema em 3 mínimas consecutivas (sol,fá, mi) *sistema 11*	citação de elemento do desenv. A (4) pergunta (m.e) + resposta (m.d.) (4) *sistema 12*	
sol3 fá3 mi3	sol4 lá4 sol#4	
Eb(omit5) Db7+(omit5)/C Am		fá4 mi4 ré#

c. 6 (Coda) | c. 6 – parte 2

coda – parte 1'' do A - regularidade x irregularidade de compasso			
variação harmônica A'' (11) 3 vozes (m.d.) - coral (4) parte 1 do tema em 3 mínimas consecutivas (sol,fá, mi) *sistema 12*	extensão (8) pergunta (m.e) + resposta (m.d.) (4)		
sol3 fá3 mi3---------	-------------------------		mi#3
G/D Bsus(addb9) Em(b5)--------	Em(b5)-------(C#o)-------		(mi#2,si2,mi#3) vert.
		do#1 do#0	C#7(omit5)

Prado:

"O Poesilúdio nº4 é o mais genial do primeiro ciclo. A Berenice Toledo fez um quadro em que havia formiguinhas (pintadas) andando... Tem um coral, depois as formiguinhas imitam, respondendo "insetamente". Isso só pode ser analisado com a teoria dos conjuntos. No final, há uma Coda, mas interrompida, igual à que Beethoven fez na Sonata Appassionata"

Poesilúdio n.º 4
Síntese Analítica:

1) "wordpainting" através das variações em segundas menores a partir de um tema coral de 5 a 7 vozes;
2) idéia forma a partir de um conteúdo por sistemas;
3) uma obra discorrida em 6 compassos.
4) estreitamento com transformações harmônicas dos materiais dos tema coral.

peça explora:
1)Sobreposição 16 entre modos (eólio e harmonias outras)
2)Dualidade e dubiedade entre modo maior e menor
3)Sobreposição de de tons e acordes quartais
4)Sobreposição de mixolídio e ou traz relações de dubiedade
5)exploração de timbres por sobreposições de camadas de materiais em defasagem. 6) as sobreposições assumindo papel de contraponto de intervalosque privilegiam 2as., 4as.;
Ao Sergio Matta
e suas gravuras fantásticas e densas
ALMEIDA PRADO
1
Contínuo, calmo
Bbm
Bbm
pp
p
3
Bbm7
Bbm7/Ab
Bbm
legato simile
Bbm
Bbm
6
harmonia quartal
G7/D
Bbm
Bbm
8
Dm7
C7+/E
G7(6)/B
Bbm
Bbm
Bbm
11
Dm7/A
Cm7/G
B7+/F#
Am melódica
G (jônio em sol)
F (lídio em fá)
© 1986 by
TONOS-Musikverlage, Ahastrasse 9, 6100 Darmstadt/W.Germany
10390/5
Alle Rechte vorbehalten

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 5

sobreposição tons,modos, e harmonias; defasagem e ostinatos;
relembrança da forma ABA

A

1			Frase A										
7 4													
eólio em sib							eólio em sib						
								Bbm					
								réb4	sib3---	--------	--------	réb4	sib3
sib3	**láb3**	**solb3**	**fá3**	**mib3**	**réb3**	**do3**	**sib3**	**láb3**	**solb3**	**fá3**	**mib3**	**réb3**	**do3**
Bb2	eólio em sib						Bb2	eólio em sib					

3													
7 4													
eólio em sib							eólio em sib						
Bbm							Bbm7						
mib3	réb4	réb4	------	--- réb4	réb4	sib3							
sib3	**láb3**	**solb3**	**fá3**	**mib3**	**réb3**	**do3**	**sib3**	**láb3**	**solb3**	**fá3**	**mib3**	**réb3**	**do3**
Bb2	eólio em sib						Bb2	eólio em sib					

5													
7 4													
notas predominates do acorde											**transição - ponte**		
Bbm7/Ab											**harmonia quartal**		
											lá2, ré	**sol, do**	**fá,ré**
sib3	**láb3**	**solb3**	**fá3**	**mib3**	**réb3**	**do3**	**sib3**	**láb3**	**solb3**	**fá3**	**mib3**	**réb3**	**do3**
Bb2	eólio em sib						Bb2	eólio em sib					

7													
7 4													
notas predominantes do acorde							notas predominantes dos acordes						
G7/D							**Dm7**					C7+/E	
sib3	**láb3**	**solb3**	**fá3**	**mib3**	**réb3**	**do3**	**sib3**	**láb3**	**solb3**	**fá3**	**mib3**	**réb3**	**do3**
Bb2	eólio em sib						Bb2	eólio em sib					

9													
7 4													
notas do acorde							notas do acorde						
C7+/E							**G7(6)/B**						
sib3	**láb3**	**solb3**	**fá3**	**mib3**	**réb3**	**do3**	**sib3**	**láb3**	**solb3**	**fá3**	**mib3**	**réb3**	**do3**
Bb2	eólio em sib						Bb2	eólio em sib					

11	Ponte – Transição (sobreposições)	
5 4		
notas do acorde	notas do acorde	notas do acorde
Dm7/A	Cm7/G	**B7+/F#**
lá3 ¦ **sol#3** ¦ **fá#3** ¦ **mi3** ¦ **Ré3**	**sol3** ¦ **Fá#3** ¦ **mi3** ¦ **ré3** ¦ **do3**	**fá3** ¦ **mi3** ¦ **ré3** ¦ **do3** ¦ **si2**
lá2 (parte escala no eólio em lá)	sol2 ¦ G (jônio em sol)	fá2 ¦ F (lídio em fá)
	linha descendente (de 2ª. M)	linha descendente (de 2ª. M)

B

14													
7 materiais em: sobreposições de 4 camadas de oitavas e intervalos quartais													
E jônio de mi							E jônio de mi						
jônio de si				B	si5 si4	**sol#5** **sol#4**	-------- --------	**do#6** **do#5**	si5 si4	lá#5 lá#4	sol#5 sol#4	si5 si4	sol#5 sol#4
mi4	**ré#4**	**do#4**	**si3**	**lá3**	**sol#3**	**Fá#3**	**mi4**	**ré#4**	**do#4**	**si3**	**lá3**	**sol#3**	**fá#3**
si3	**harm.**	**sol#3**	**harm.**	**mi3**	**harm.**		**si3**	**harm.**	**sol#3**	**harm.**	**mi3**	**harm.**	
fá#3	**quart.**	**ré#3**	**quart.**	**si2**	**quart.**		**fá#3**	**quart.**	**ré#3**	**quart.**	**si2**	**quart.**	
mi1 mi0							lá1 lá0						

16													
7 4 tessituras amplas (grave + aguda)							tessitura grave						
E jônio de mi							E jônio de mi						
-------- --------	**mi6** **mi5**	si5 si4	lá#5 lá#4	sol#5 sol#4	si5 --- si4 ---	-------- --------	**5ª. j**		dualidade: menor x maior				
mi4	**ré#4**	**do#4**	**si3**	**lá3**	**sol#3**	**Fá#3**	**2ª. m**		**2ª. M**	**4ª. j**	**2ª. M**	**4ª. j**	
si3	**harm.**	**sol#3**	**harm.**	**mi3**	**harm.**		**mi2**	--------	--------	fá#2	--------	lá2	--------
fá#3	**quart.**	**ré#3**	**quart.**	**si2**	**quart.**		**lá1**	**si1**	**do2**	**do#2**	**ré2**	**mi2**	**fá2**
ré2 ré1							sib1 sib0		ré2 ré1		mi2 mi1		

18	relações de superposições e interseções de intervalos: 2ªs., 3ª.s, 4.ªs, 6.ªs												
7 4 relações de sensíveis							relações de sensíveis						
3ª. M							**4ª. j**			**4ª. j**		**3ª. j**	
2ª. M	**5ª. d**		**3ª. M**	**3ª. M**	**4ª. j**		**5ª. D**			**6ª. m**		**6.ª m**	
lá2	**ré3**	--------	--------	mib3	--------	--------	**lá3**	--------	--------	do4	--------	do#4	--------
fá#2	**sol#2**	**lá2**	**si2**	**do2**	**do#2**	**ré2**	**mi2**	**fá2**	**fá#2**	**sol2**	**lá2**	**lá#2**	**si2**
fá1 fá0			sol1 sol0		sol#1 sol#0		lá#1 lá#0			si1 si0		ré2 ré1	

A

20									Frase A’								
6 4																	
D7						D7						D7					
			lá4	fá#4	-----	si4	lá4	sol#4	fá#4	lá4	-----	fá#4	-----	do5	ré5	lá4	sol4
do3	si3	lá3	sol3	fá#3	mi3	do3	si3	lá3	sol3	fá#3	mi3	do3	si3	lá3	sol3	fá#3	mi3
ré3	mixolídio em ré					ré3	mixolídio em ré					ré3	mixolídio em ré				
linha descendente						linha descendente						linha descendente					

23									Frase A’								
6 4																	
D7						D7						D7					
fá#4	---	-----	ré4	----	-----	si4	sol4	----	-----	do5	lá4	-----	-----	-----	-----	-----	-----
do3	si3	lá3	sol3	fá#3	mi3	do3	si3	lá3	sol3	fá#3	mi3	do3	si3	lá3	sol3	fá#3	mi3
ré3	mixolídio em ré					ré3	mixolídio em ré					ré3	mixolídio em ré				
linha descendente						linha descendente						linha descendente					sib2
																	sib1

26						Frase A’’					
6 4 sobreposições e materiais em região grave x região média											
eólio em sib								mib4	réb4	do3	sib3
					sib3	láb3	solb3	fá3	mib3	réb3	do3
					sib2						
láb3	solb3	fá3	mib3	réb3	do3			relações de segundas			
oitavas como		réb3	sib1	--------	---------						
elem. temáticos		réb2	sib0	--------	---------	lá1					
(sib) ---						lá0					

28						Frase A’’					
6 4 sobreposições e materiais em região grave x região média						superposições de harmonias					
Bbm	Db										
réb4	----------	fá4	----------	láb4	--------	sol3	---------	lá3	-------	fá#	---------
sib3	láb3	solb3	fá3	mib3	réb3	Asus4(7)(omit5)		Bm7(b5)omit3		Am(add4,add9,13)	
Bb2	eólio de sib					Em/B		Ebsus4/Bb		Asus4	

30	Frase A (como coda do processo) por “defasagem”												
7 4													
eólio em sib							eólio em sib						
Bbm													
		réb4	sib3	-------	--------	-------		sib4	láb4	fá4	sib3	réb4	mib4
sib3	láb3	solb3	fá3	mib3	réb3	do3	sib3	láb3	solb3	fá3	mib3	réb3	do3
Bb2	eólio em sib						Bb2	eólio em sib					

32	Frase A (como coda do processo) por “defasagem”											
7 4							6 4 superposições de harmonias					
eólio em sib							coda					
							sol3	---------	lá3	-------	fá#	---------
mib4	-------	-------	réb4	-------	sib3	-------	Asus4(7)(omit5)		Bm7(b5)omit3		Am(add4,add9,13)	
sib3	láb3	solb3	fá3	mib3	réb3	do3	Em/B		Ebsus4/Bb		Asus4	
Bb2	eólio em sib											

34														
7 4														
eólio em sib								eólio em sib						
Bbm								Bbm						
					réb4	sib3	sib3	--------	--------	réb4	sib3	-------	-------	-------
sib3	láb3	solb3	fá3	mib3		réb3	do3	sib3	láb3	solb3	fá3	mib3	réb3	do3
Bb2	eólio em sib							Bb2	eólio em sib					

36	Frase A (como processo)						
8 4		superposições de harmonias					
		sol3	---------------	lá3	--------------	fá#	----------------
		Asus4(7)(omit5)		Bm7(b5)omit3		Am(add4,add9,13)	
		Em/B		Ebsus4/Bb		Asus4	

37	Frase A (como processo) - defasagem												
7 4													
eólio em sib							eólio em sib						
				sib4	láb4	solb4	fá4	mib3	réb3	do3			
Bbm(omit5)				Bb2									
réb1				eólio em sib			eólio em sib						
lá0													
sol0													

39	Conclusão da Frase A - Cadência Final										
7 4	sobreposição harmônica						4 4	sobreposição intervalar com resultante harmônica			
							Dbsus4(6)/F				
Ebm7(9)/F							**sib5**	**9a. M**			
							láb4				
9a. M							**solb4**	**Dbsus4**			
solb1		**Bbm**					**réb4**				
fá0							fá3				

"O Poesilúdio nº5 é uma Passacaglia. Uma Passacaglia de sete tempos, que viram seis. Só me dei conta disso depois que conversei com a Maria Lúcia Pascoal e ela me disse que vocês haviam descoberto isso. Passados dois anos, em 1985, resolvi continuar, mas queria que fosse algo além de Poesilúdios. Seriam mistérios. Existem as Noches de los Jardines de España do Manuel de Falla, que são situações de jardins oníricos. E as noites na Espanha têm um sentido muito místico por causa de São João da Cruz – a noite da alma, na qual você tenta imaginar Deus no escuro da noite, mas não consegue vê-lo. Tudo isso formou um amálgama e eu continuei os Poesilúdios com "Noites". O segundo ciclo é muito mais revolucionário do que o primeiro. Os 16 Poesilúdios nunca foram tocados. Você está fazendo a estréia dessa obra, sabia?"

Poesilúdio n.º 4
Síntese Analítica:

1) uma passacaglia que tem um eixo em Eólio de Bb, mas logo em sua segunda parte tem um o amterial superior em outras referencias de acordes sobre o contínuo Eólio em Si B; sendo que na Secção B, as sobreposições são em três níveis de materiais: organiza-se em outros acordes – modos, outros centros;
2) utilização de "colagens" na Seção da Coda;
3) formalmente um ABA; uma Secção B altamente modulante ou de estruturas diferentes sobrepostas, relembrando um contraponto de ordens materiais em diferentes alturas (ou centros);

peça explora:

1)sobreposição de modos mais variadamente com omissão de graus..; 2)utilização de uníssonos; 3)dubiedade na escrita, (ampla utilização de enharmonia para indicar dubiedade sobreposições tonais; 4)omissão de graus em determinados modos causando sobreposição de dubiedades (indefinição harmônica); 5)novas texturas em camadas com sétimas menores, sobreposição de quintas (vários tipos) e clusters; 6)parâmetros diferentes de figuração rítmica; 7)organizações intervalares com objetivo de produzir níveis ou camadas de timbres (consultar classe da alturas de Forte e Lester); 8) indefinição por omissão de graus de modos e acordes (como eólio de dó, sem 7o. grau).

Compasso=elemento motívico 5
Lídio em do (sem lá e ré)
C7+
Calmo
pp
Lento
acel.
rall.
sequência de sétimas menores
elemento motívico- intervalar 6
p
cluster sub grave
5a. diminuta
Eólio em E sem lá e ré
Compasso=elemento motívico 5
C7+
sequência de sétimas menores
calmo
acel.
rall.
lento
5a. diminuta
cluster sub grave
Eólio de E sem sol e ré
Compasso=elemento motívico 5 ' = derivado
7+
calmo
acel
rall
C7+(#11)
7+

elemento motívico 4
elemento motívico 5
elemento motívico- intervalar 6
Dsusb4
eólio de E - sem lá e ré
sobreposição de 5as. diminutas
5a. diminuta
Em(omit5)b8
acel.
rall.
5a. diminuta
harmonia quartal
elemento motívico 5
elemento motívico- intervalar 6
elemento motívico 5
5a. diminuta
acel.
rall.
sub compasso=elemento motívico 4
elemento motívico- intervalar 6
G9(11)
5a. diminuta
Dsus(b4),(b7)
5a. diminuta
elemento motívico 5
Tempo livre
elemento motívico 5
5a. diminuta
5a. justa
G#sus4
C#sus4
eólio em do (sem sib)
harmonia quartal
Dsus(b4)
Em(b8)omit5
Absus(7+,#11)
Csus4(add9)
09/08/1985
cluster
5a. justa
5a. diminuta
elemento motívico 5
elemento motívico 4
elemento motívico 5

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 6
classe e gradação de alturas;sobreposições , dubiedade e omissões;
extratificação de intervalos procedentes de acordes;
conceito-idéia de compasso expandido;

uníssono (compasso expandido)	acorde
(12) eólio em do (Cm)	(4) sub-compasso=
(8) uníssono com duas notas repetidas em cada colcheia	(4) elem. motívico 4
sub-compasso = elemento motívico 3	acorde em região média grave
m.d. : uníssono com duas notas repetidas em cada colcheia	Dsusb4-------- --------------------
m.e. : uníssono com uma semicolcheia na cabeça	Em(omit5)b8----------------------

2 Frase - dualidade acorde menor x maior com dubiedade (sobreposição de harmonias e texturas)														
5 8 Em7(omit5) x E7(omit5)					omissão do si X sib nas sobreposições de acorde X modo					omissão do si X sib nas sobreposições de acorde X modo				
omissão de si no acorde de E														
										eólio de dó (sem 7º.grau)				
pedal (ressonância de)														
dubiedade láb = sol#					dubiedade láb = sol#					dubiedade láb = sol#				
sol2	-------	láb2	ré3	-------	sol2	-------	láb2	ré3	-------	sol2	-------	láb2	ré3	-------
mib1	-------	------	mi1	-------	mi1	-------	------	mi1	-------	mi1	-------	------	mi1	-------
Em(omit5)b8 ------------------------														

5	Frase - dualidade acorde menor x maior com dubiedade (sobreposição de harmonias e texturas)	
5 8	omissão do si X sib nas sobreposições de acorde X modo	omissão do si X sib nas sobreposições de acorde X modo
eólio de dó (sem 7º.grau)		
E7(omit5) **dubiedade** láb = sol#	E7(omit5) **dubiedade** láb = sol#	E7(omit5) **dubiedade** láb = sol#
sol2 ------- **láb2** **ré3** -------	**sol2** ------- **láb2** **ré3** -------	**sol2** ------- **láb2** **ré3** -------
mi1 ------- ------ **mi1** -------	**mi1** ------- ------ **mi1** -------	**mi1** ------- ------ **mi1** -------

8	Frase - dualidade acorde menor x maior com dubiedade (sobreposição de harmonias e texturas)			
5 8 idem	idem	idem	idem	2 4
idem	idem	idem **C com**	**ênfase em dórico**	
		do sol	--- mi do **ré**	
E7(omit5)	E7(omit5)	E7(omit5)	E7(omit5)	
			mi1-----	**-----------------**

13	progressão de alturas	
13 8	progressão (graduação) X simultaneidade (verticalidade) progressão linear-gradual X progressão sobreposta X progressão atonal	4 8
	Eólio de E (sem lá e ré) elemento motívico 5	C7+

fá#5
mi5 **mi5**
do5 **do5**
si4 **si4**
sol4 **sol4**
fá#3 **fá#3**
mi4 **mi4**

clus ters **ré1 do1 si0 lá0** **resso nân cia**

	7ª. m	7ª. m
	sib4	**fá3**
	do2	**sol2**
5ª. dim	**sib1**	**----------**
	mi1	**----------**

15	progressão de alturas	
13 8	progressão (gradação) X simultaneidade (verticalidade) progressão linear-gradual X progressão sobreposta X progressão atonal	5 8
	Eólio de E (sem lá e ré) Eólio de E (sem lá e ré) elemento motívico 5	C7+

fá#5
mi5 **mi5**
do5 **do5**
si4 **si4**
sol4 **sol4**
fá#3 **fá#3**
mi4 **mi4**

solb3 7ª.m	láb4 7ª.m	mib3 7ª.m	solb3 7ª.m	láb4 7ª.m	mib3 7ª.m
láb2	sib4	fá2	láb2	sib4	fá2

ressonância

	7ª. m	7ª. m
	sib4	**fá3**
	do2	**sol2**
5ª. dim	**sib1**	
	mi1	

cluster **ré1 do1 si0 lá0**

17
progressão de alturas
13
8
4
8
Eólio de E (sem lá e ré)
elemento motívico 5 (derivado)
C7+(#11)
fá#4
fá#4
mi4
mi4
mi4
mi4
Mi4
mi4
7ª. M tercina
do4
do4
do4
si4
mi5fá#4si3
si3
si3
si3
solb3 7ª.m
láb4 7ª.m
mib3 7ª.m
solb3 7ª.m
láb4 7ª.m
mib3 7ª.m
ré3 7ª. M
láb2
sib4
fá2
láb2
sib4
fá2
mib2
ressonância
ré1
do1
si0
lá0
clus
ter
ressonância
19
20
progressão de alturas
elemento motívico 1
4
4
(1)
(4)
graduação de alturas
superposição harmônica
Cb7+/F
12:8
Cm(add9)(b6)
(sem fá na esc. pentatônica)
Eb6(7+)
uníssono com material acim.
com limha da m.d.
solb5
sib4
12:8
sib4
fá4
fá4
dob4
mib4
sib3
sib3
solb3
fá3
fá3
(20)
elemento motívico 2
21
compasso expandido
(6)
(4)
sobreposição de alturas por intervalos
extratificados de acorde (compasso expandido)
(12)
(8)
Bbsus (b9)
Bm(9) - (sem mi e lá)
altura 4
altura 3
altura 2
altura 1
do5
dob5
Dob5
fá4
5ª.j
fá4
5ª.j
9ª.m
9ª.m
9ª.m
sib3
sib3
dob4
dob4
dob4
sib3
sib3
Sib3
m.d.: material uníssono
m.e.: material uníssono
(21) - 10º. sistema
uníssono (compasso expandido)
(6)
elemento motívico 3 (derivado)
(7)
elemento motívico 3 (derivado)
(6)
elemento motív. 3 deriv.)
(8)
uníssono
(8)
uníssono
(8)
uníssono
Cm(2,add b6) (sem 4a.)
Am(2,6) (sem 4a.)
F#(b6,9)/A# (sem 4a.)
m.d.: com duas notas repetidas
em cada colcheia
idem
m.e. : com uma semicolcheia
no contratempo
idem
(21) - 11º. sistema
uníssono (compasso expandido)
(6)
elemento motívico 3 (derivado)
(5)
elemento motív. 3 (derivado)
(6
elemento motív. 3 (derivado)
(8)
uníssono
(8)
uníssono
(8)
uníssono
harm.quart. com centro em ré
harm.quart. com centro em si
harm.quart. com centro em do
m.d.: com duas notas repetidas
em cada colcheia
idem
m.e. : com uma semicolcheia
no contratempo
idem

22
23
sobreposição de gradação de alturas
24
(4)
(4)
2
4
progressão (gradação) X simultaneidade (verticalidade)
progressão linear-gradual X progressão sobreposta X progressão atonal
elemento motívico intervalar 6
Dsusb4
elemento motívico 4
eólio de mi (sem lá e ré)
elemento motívico 5
trítonos
Em b8 omit5
1ª. classe de alturas
fá#5
mi5
mi5
6
do5
do5
7
si4
si4
sol4
6:8
7:8
sol4
fá#3
poli
ritmo
poli
ritmo
fá#3
trítonos sobrepostos
mi4
4:8
6:8
mi4
do4
2ª. classe de alturas
si3
2ª.m
si3
fá3
fá3
2a.M
Do3
harm.
quart.
harm.
quart.
do3
2a.M
5as. dim.
inter
secionadas
verticalidade
sib2
sib2
Dsusb4
acompanhamento do elemento motívico 5
Em b8 omit5
sib1
fá1
mi1
si0

25
sobreposição de gradação de alturas
26
2
4
progressão (gradação) X simultaneidade (verticalidade)
progressão linear-gradual X progressão sobreposta X progressão atonal
elemento motívico intervalar 6
eólio de mi (sem lá e ré)
elemento motívico 5
trítonos
fá#5
mi5
mi5
6
do5
do5
7
si4
si4
sol4
6:8
7:8
sol4
trítonos sobrepostos
fá#3
poli
ritmo
poli
ritmo
fá#3
mi4
4:8
6:8
mi4
do4
si3
2ª.m
si3
fá3
fá3
2a.M
Do3
harm.
quart.
harm.
quart.
do3
2a.M
5as. dim.
sib2
sib2
inter
secionadas
verticalidade
acompanhamento do elemento motívico 5
sib1
fá1
mi1
si0

27
sobreposição de gradação de alturas
28
2
4
progressão (gradação) X simultaneidade (verticalidade)
progressão linear-gradual X progressão sobreposta X progressão atonal
elemento motívico intervalar 6
eólio de mi (sem lá e ré)
elemento motívico 5
trítonos
fá#5
mi5
mi5
6
do5
do5
7
si4
si4
sol4
6:8
7:8
sol4
fá#3
poli
ritmo
poli
ritmo
fá#3
trítonos sobrepostos
mi4
4:8
6:8
mi4
do4
si3
2ª.m
si3
fá3
fá3
2a.M
Do3
harm.
quart.
harm.
quart.
do3
2a.M
5as. dim.
sib2
sib2
inter
secionadas
verticalidade
acompanhamento do elemento motívico 5
sib1
fá1
mi1
si0

29
sobreposição de gradação de alturas
30
2
4
progressão (gradação) X simultaneidade (verticalidade)
progressão linear-gradual X progressão sobreposta por ressonância
harmonia quartal, sobre idéia-progressão harmônica
elemento motívico 5 (derivado)
mínima
do4
ligadura
si3
ligadura
lá3
ressonância
por
ligadura
sol3
sol3
ligadura
sol#4
fá#3
ré#3
ligadura
ré3
do#3
do#3
ligadura
C#sus4
G# sus4
sol#2
ligadura

31
sobreposição de gradação de alturas
32
2
4
progressão (gradação) X simultaneidade (verticalidade)
progressão linear-gradual X progressão sobreposta
Cm(add2,b6)
eólio de do (sem lá e ré)
láb4
sol4
mib4
ré4
sol3
mib3
ré3
do3

33	sobreposição de gradação de alturas	34
2 4	progressão (gradação) X simultaneidade (verticalidade) progressão linear-gradual X progressão sobreposta X progressão atonal	
Cm(add2,b6)	eólio de C (sem sib ou si) elemento motívico 5 (derivado)	

sol5 fá5 ré5 do5 láb4 do5 sol4 ré4 mib4 sol4 ré4 do4

sol3 fá3 ré3 do3

resso nân cia / ligadu ra

Almeida Prado:

"No Poesilúdio nº6, "Noites de Tóquio", há uma imitação do koto. Existem, principalmente, propostas que depois são desenvolvidas. Isso é muito rico como idéia. Veja nos compassos 13, 15 e 17, a ausência e a presença de acompanhamento, e esse conjunto que vai sendo ampliado. Repare que quando eu entro sem querer no Nacionalismo, repito um cacoete de Guarnieri, Santoro, Mignone, ou Villa-Lobos. E que quando saio do Nacionalismo e vou fazer música japonesa, renovo a textura, sou totalmente livre para fazer o que quiser".

Poesilúdio n.º6
Síntese Analítica:

1) *Poesilúdio* com predominância de construções modulares por elementos motívicos;
2) a horizontalidade versos a verticalidade pensada a partir da lógica do intervalo – como estrutura acórdica ou intervalo;
3) o intervalo como essência de um "extrato de acorde";
4) textura em uníssono versus estrutura harmônica.
5) arpejo como elemento evocador de um aspecto de intertextulidade com a música japonesa – o instrumento o *koto*.

peça explora:
1)paralelismo harmônico e estruturas uníssonas (melodias)
2)dubiedade no paralelismo contrastando confronto na dualidade fa# (3a. de ré) com fá (1a. de fá)
3)contraste de materiais (harmonia versus constrastes modais de linhas de baixo com vistas a dualidade)
4)utilização (consecutiva=harpejo) de quartas justas e aumentadas, quintas justas,sétimas (maiores e menores) nonas menores, e sobreposições harmônicas com caráter de dubiedade (mas indicando contraste e confronto; também expansão harmônica)

Poesilúdio N°7

Noites de São Paulo

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 7

sobreposição tons,modos, harmonias e uníssonos; defasagem e ostinatos;
relembrança da forma AB

A

1	Frase A – parte 1(trecho em tríades – homofonia)		
2 4	.		
homofonia	.		
D	**D Em**	**F**	**G G#m**
acentuação variadamente	**assimétrica , resoluções em**	**semicolcheias**	

5	Frase A – parte 2 (sobreposição x poliritmia por deslocação de acento)										
2 4		7 4		2 4 poliritmia entre as partes							
sobreposição de harmonia		e dualidade		baixo X acorde							
G Fm	G Fm G	Fm	D	C#m/A#	D	D	C#m/A#	C#m/A#	C#m/A#	D	D
Fm G	Fm G Fm	G Fm	D	♪	♪		♪	♪		♪	♪

B

8	parte B – acompanhamento timbral com melodia na mão esquerda																		
2 poliritmia 4				predominância de inflexões em															
				semicheias															
D	**Bsus4(add b9)**			**E7**								**E7**							
♪	♮	♪.	♪.			**mi1**	**lá1**	**----**	**lá#1**	**fá2**	**----**	**-----**	**mi1**	**lá1**	**lá#1**	**fá2**		**lá1**	**mi1**

11	parte B – acompanhamento timbral com melodia na mão esquerda																
2 4																5 8 (5colcheias)	
																(5 tetracordes de E7)	
E7	**E7**				**E7**				**E7**			**E7**	**E7**			**E7**	
mi1	**----**	**lá1**	**lá#1**	**---**		**mi1**	**lá#1**	**lá1**	**fá2**	**----**	**----**	**----**	**----**	**----**	**-----**	**lá1**	**fá2--------------**

A'

14 parte B – acompanhamento timbral										parte A' – parte (trecho em tríades – homofonia)		
5 8										2 4		
										harpejo da tríade fund	harpejo da tríade fund	
F#7		**D7+(9)**		**Bbm/B**					**C7/A**	**D**	**D**	**Em**
fá2	**ré2**	**ré2**	**----**	**----**	**si1**	**----**	**----**		**lá1**	**sem acentuações**	**assimétricas**	
	ré1	**ré1**	**----**	**----**	**si0**	**----**	**----**		**lá0**			

17	parte A' – variação (trecho em tríades – harpejadas)							
11 16		9 16					5 8	
harpejo da tríade fund		ternário de semicolcheias					homofonia	homofonia
F	G#m	Fm		F		F	Bsus4(add9)	Bsus4(add9)
			F		Fm	F		

B'

21	parte B' – variação (harmonia X uníssono)														
2 4															
semicolcheias em uníssono								semicolcheias em uníssono							
E7		lá1	ré2	lá#1	si1	fá2	ré#2	------	lá1	lá#1	si1	do0	mi1	ré3	lá1
	mi0	lá0	ré1	lá#0	si0	fá1	ré#1	------	lá0	lá#0	si0	do-1	mi0	ré2	lá0

23	parte B' – variação (harmonia X uníssono)																		
2 4								3 4											
semicolcheias em uníssono								semicolcheias em uníssono											
	E7			ré#3	fá#1	sol3	sol#1	do# 3	ré 3	ré# 3	Lá2	lá# 2	ré# 2	mi2	fá1	lá1	lá#1	si1	do0
sol1	sol#0	do#1	ré1	ré#2	fá#0	sol0	sol#0	do# 1	ré 1	ré# 1	lá0	lá# 1	ré# 1	mi1	fá0	lá0	lá# 0	si0	do- 1

25	parte B' – variação (harmonia X uníssono)														
2 4															
semicolcheias em uníssono								semicolcheias em uníssono							
si1	do0	lá1	lá#1	si1	do0	fá#1	si1	si1	do0	lá1	lá#1	si1	do0		E7
si0	do-1	lá0	lá#0	si0	do-1	fá#0	si0	si0	do-1	lá0	lá#0	si0	do-1		

27	parte B' – variação (harmonia X uníssono)														
2 4															
semicolcheias em uníssono								semicolcheias em uníssono							
				C7									D		
do-1	si0	lá0	lá#0	si0			do-1	si0	lá0	lá#0	si0	do-1			do-1

A

29	Frase A – parte 1 (trecho em tríades superpostas)								
2 4 semicolcheias									
D		D	Em		F	F	G	G#m	G
	D------------	D----------------------------		D-----------	F	lá	G	D	

33	Frase A – parte 1(trecho em tríades – homofonia)		
2 4			
semicolcheias			
G#m G Fm	G#m (b5)	G#m(b5) G#m(b5)	G#m(b5) D
G Fm	Em si1 do2 fá2 mi2	E7 E7	G D

A’

37	parte A’ – variação (trecho em tríades repetidas)	
tríade estado fundamental	semicolcheias em homofonia (m.d.) melodia sincopada (m.e.)	
D	D	D
D D	mi1 lá1 Lá#1	fá2 mi1 lá1 lá#1 fá2

40	parte A’ – variação (trecho em tríades repetidas)	
tríade estado fundamental	semicolcheias em homofonia (m.d.) melodia sincopada (m.e.)	
D	D	D
mi1 lá1 lá#1------	---------------- fá2 lá#1 ---	--

43	parte A’ – variação (trecho em tríades repetidas)	
7 16		
♪ ♪ ♪.	♪ ♪.	♩ ♪.
D --- --- D --- D(#5) --- ---	E/F - F#/D -- --	Bbm/B C7/A
ré3 lá#1 fá2 do#3 mi1 lá#1 fá2 do#3	fá2 - ré2 -- --	si1 lá1 - --
	fá1 - ré1 -- --	si0 Lá0 - --

46
2 4
tríade estado fundamental
D D/D
--- --- --- --- ---- ---- ----- ré1
--- --- --- --- ---- ---- ----- ré0

Almeida Prado:

"Eu queria que o Poesilúdio nº 7 fosse aquele rock "trash". Na sua interpretação, você fez um rock genial – está aquele rock batido, quase que tocado de pé, como nos anos 60, e eu quero assim, senão não é rock. Essa peça é minimalista, porque repete sempre a mesma estrutura e esse mínimo é ré-fá-lá...".

Poesilúdio n.º 7
Síntese Analítica:

1) peça com predominância tonal, utilizando uma seqüência que vise projetar um som equiparado com o *rock* ;
2) predominânica de estrutura harmônica;
3) alusão a guitarra com a profusão de saltos que caracterizem uma distorção de uma guitarra, instrumento de importância no gênero;
4) mesmo a despeito de tal vínculo tonal, estruturas acórdicas são colocadas de forma que estejam em sobreposição e em *contraste*.
5) uma peça em ABABA.

peça explora:
1)sobreposição de extratos de duas harmonias
2)textura utilizando intervalos de sextas predominantes e outras variações desse intervalo (vários desenvolvimentos)
3)defajazem no tempo, na apresentação de materiais e discurso entre as mãos esquerda e direita (principal característica dessa peça).

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 8

estratificação de intervalos procedentes de acordes sobrepostos;
defasagens dessas ordem de estratificações

01	estratificação por intervalos de acordes sobrepostos (textura de sextas)										
4 4. discurso rítmico em tercinas em vários padrões de valores				com síncopas nessas tercinas							
. sobreposição de estratos de duas harmonias				os estratos são em intervalos de sexta ocorrendo harm e melodicamente				idem			
lá3											
D			**A (b6) D**	**D(addb6)**		**A/C#**	**Ab(6#)**	**Em/G**			
			E/B			**Emb5/ G**	**Am/C**			Bm7 omit3	Dm7,b5 omit3 C7 omit3

04	estratificação por intervalos de acordes sobrepostos (textura de sextas)										
4 4											
C7(#8,#5,4,9)					**E/G#**	**------**	**-----------**				
		G/A			**Dm/F**	**Dm7**	**-----------**	**Gm**	**----------**	**F#m**	**----------**

07	estratificação por intervalos de acordes sobrepostos (textura de sextas)										
4 4											
								jônico de D			
Em6	**E(#5**	**A/E**	**Em7(b5)**	**G(#5)**	**C#m/G#**	**Dm/A**	**D#m/A#**	**--------**	**----------**	**Dm/A**	
				cromatismo ascendente				**cromatismo ascendente**			

10	estratificação por intervalos de acordes sobrepostos (textura de sextas)										
4 4											
				jônico de E - indefinição no 4o. grau				jônico de E - indefinição no 4o. grau			
Gm/A											

13	estratificação por intervalos de acordes sobrepostos (textura de sextas)														
4 4															
D	**---**	**------**	**------**	**D/E**	**Db/ Eb**	**C/G**	**Gb(##5)/Db**	**------**	**-----**	**C6**	**-------**	**D7+(6, 9)**	**------**	**------**	**---**

Poesilúdio n.º 8
Síntese Analítica:

1) um *jazz* que utiliza harmonia com um certo centro de Ré, mas que perpassa várias situações tonais possíveis com o parentesco de Ré numa ampliação tonal jazzística;
2) aplicação de aberturas das vozes como se pensa neste idioma quanto a este gênero – os tais “voincings”;
3) cadência final da peça com um peso de formação, escolhas dos acordes, assim como suas inversões e ou sobreposições acompanhem devidamente o léxico de pronúncia cadencial do *jazz*;
4) nos “voincings” permanecem duas idéias do planejamento conceitual do compositor: a) “expressividade intervalar”; b) “extrato acórdico”.

peça explora:
1)exploração de regiões graves (inusuais); 2) aberturas e posicionamentos de intervalos nos acordes a fim de possibilitar variações timbrísticas; 3) dubiedade e contraste por intervalos que indicam dúvida, ou contraste entre fundamentais dos acordes, e ou duvida entre as modais (mediantes) menor / maior; 4) sobreposições de harmonias diferentes com eixos de fundamentais distantes de 2as. (M / m); 5) sobreposição de harmonias com defazagem de tempo entre as ocorrências dos acordes; 6) ocorrência de intervalos inusuais em procedimentos harmônicos de natureza tonal (na cifragem da harmonia) 7) superposição de materiais melódicos em outros modos superpondo com estruturas harmônicas; 8) superposição de modos;

dualidade, confronto, contraste
G(b10)
Bm/C#
F#sus4/G#
G#m7(b5)
G/G#
G9/C#
C#(add4,7,9
D7+
m.e.
Am9
C9/Db
Db7
Bbm/G
Bbm/C
Abm7
Cb/C
dualidades entre estruturas harmônicas e entre extremos intervalares
C7
F7+/Gb
Am/Gb
Am/B
F#sus(b6,b8,11)
C#m(add4,7,b9)
dualidade, contradição, inusualidade
Rápido
contraste, contradição,dubiedade
B7+(9)/F
A#m7(b5)
C7(9,#9)
C7(9,11,13)
G(omit3e5
questão: um tratamento diferenciado do trítono; uma sobreposição com outras harmonias por uma descaracterização da relação tonal cadencial dominante tônica
idéia harmônica horizontal G7(omit5)/F
Dominante
Tônica

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 9

contraste entre partes formais; exploração de região graves do piano;
camadas de timbres; sobreposições, defasagens, dubiedade e omissões;

1 Parte1: Introdução										
5 4 harpejos		acorde			harpejos					
A#o		D#7	D7(9)/A	--------	Dm7(b5)		abert	Fsus(7,6)/G	Dbsus(add #5,9,#11)
notas em região	grave				notas em região	grave	norm		
Clave de Fá					Clave de Fá				

3		Parte 2: A								estrato do Eb7 trítono sobre A
2 4	**sobreposição de acordes**	3 4			5 8					
F(,b6,7,b9)	**Db7**	Bm(9)			G/B	Eb7+	-------	-------	**trítono**
									do Eb7
	Bbo (no3)								**oitava** de A

6										
3 4			acorde X oitava	3 4			5 8			
Cm/A			**Cm/D**	Eb(add#4,6)/D			Bbm9			
			♪	------------------						

9												
3 8			5 8					6 8				
D7+		**F#sus4/G#**	G#m7(b5)		G/G#	G(b10)	G9/C#	Bbm9				
		♪	-------------	------	---------	---------	♪	--------	-------	-------	-------	-------

12																	dualidades entre estruturas harmônicas e entre extremos intervalares
7 8 dualidades entre estruturas harmônicas e entre extremos intervalares							6 8						4 8				
					mib4	ré4									réb4	do4	
Am9						C9/Db	Db7			Bbm/G	Bbm/C		Abm7		Cb/C		
													Cb/C				

15					Interlúdio: Ponte		
2 4 ♪			2 4		3 4 (sextinas)	harpejos em: (septinas)	(sextinas)
C7		**F7+/Gb**	Am/Gb	Am/B	**F#sus(b6,b8,11)**	C#m(add4,7,b9)	B7+(9)/F
							dubiedade entre
							fá1 com fá#2

18	sextinas de semicolcheias	
3 4 (sextinas)	harpejos em: (septinas)	(sextinas)
A#m7(b5)	C7(9,#9) (nonaXnona)	C7(9,11,13)
	(dualidade em graus/dubiedade)	
G(omit3e5)		

19 EXTENSÃO de A					politritmia de timbres em tercinas de mínimas							
4 4					4 4				3 4			
polirritmia de timbres em tercinas					de mínimas							
fá#4	sol4	sib5	lá5		Csus4	--------	---------	G oitava				
fá#3	**sol 3**	**sib4**	**lá4**						Ebm6(9)	--------	--------	
Am (omit3, 7,9)/G	------	----	------	C sus4	------	-----	**Dm7 (b5)**	--------------------	Ebm6(9)	--------	--------	
		tercinas de mínimas										
sol1 ---------- sol0 ----------		---- ----	láb1 láb0	------	----- -----		ré1 ré0	sol1				

22 Coda: A’ (com idéia de novo material) coda X novo tema B			⇨	caráter de dubiedade
3 4	3 4	3 4	1 4	2 4 eólio de Am
Dsus4(b5,6,add10)	**C7+/C#**	**C7+(omit5,add4/F#**		
				Am7(b5)

27			caráter cadencial		
2 4	2 4	6 4	6 4		4 4
		Ab7(9)	**G#m7(b5)**	**Gm7(b5)**	**Bm**
Am7(b5)	**Am7(b5)**	**Am7(b5)**			

Almeida Prado diz:

“A Lúcia Ribeiro fez uma exposição de quadros em que corpos eram retratados. ***Você não sabia quem era a mulher, quem era o homem.*** **Essa ambigüidade era muito sensual e cada um tirava a sua conclusão. Então fiz o Poesilúdio nº9, “Noites de Amsterdã”, com essas harmonias um pouco “wagnerianas”**, para passar esse erotismo. Todo o material central é uma marcha harmônica, mas o ritmo e a medida irregular não permitem que isso seja percebido de imediato. O erótico está principalmente no rubato”.

Poesilúdio n.º 9
Síntese Analítica:

1) um percurso com base harmônico escorregadio do ponto de vista tonal, mas que objetiva ser base para um tema sinuoso e modulante, mas com características intervalares recorrentes quanto a cabeça do ‘tema erótico’;
2) uma seqüência pandiatônica;
3) intervalo como estrutura independente assim como intervalo com estrutura a exprimir alguma ordem acordal-tonal.;
4) o *Poesilúdio* com uma ausência de um certo centro de altura referencial no aspecto de início e começo.

peça explora: (como numa síntese de procedimentos esse poesilúdio é uma amostra rápida de alguns procedimentos:
1)sobreposição de harmonias diferentes; 2)sobreposição de estratificação (graus omitidos) de harmonias diferentes; 3)sobreposição de escalas e linhas melódicas escalares; 4)harmonias quartais com várias possibilidades;
5)harpejos de mão esquerda com relações complexas de intercalações de quartas; 6)dubiedade e contraste em uma mesma harmonia através de intervalos de terças M e m, indefinindo acordes e sobreposição de intervalos equidistantes de 2as. menores;

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 10

sobreposição de acordes; sobreposição de extratificação (graus omitidos) de acordes; sobreposição de escalas e linhas melódicas escalares; harmonias quartais com várias possibilidades; relações complexas de intercalações de quartas;

1	forma por desenvolvimento de materiais incompletos														
6 8									acordes quartais						
										Fsus4				**F(omit5, add4)**	
Em7	Gb(#5)7+	A#o --						------	**(7+,omit5)**						
D#sus4 (7, omit5)	Am(omit5)/G	**fá 3**	**mib3**	**ré3**	**do 3**	**ré3**	**réb3**	**sib2**	**láb2**	**solb2**	**fá2**	**sol2**	**mi3**		

4														
6 8														
--------------- **F(omit5,add4)**							Gsus4	G6(b9)				Bbm -------------		
							(7,omit5)	**add9, 11**						
	fá0	**solb1**	**dob2**	**láb2**	**réb3**		G#sus4 (omit5)						**do3**	**si2**

8																
6 8																
---Bbm		**Csus4**		--------------	F7+(omit5)/A#											
		(7+, omit5)		--------------		Dm7(omit 5,9)						sol 2	ré2	mi 2		
láb2	**sol2**	**mib2**	**ré2**	**si1**	**mi#1**	**mi1**	**ré#1**	**lá#0**	**ré0--**	**----**	**----**	**---**	**do#1**	**fá#1**		

11							
6 8				dubiedade, confronto, contraste fa# x fá ré x mib			
fá 2	**do3**	**mib3**	**Em7(omit5**	**D(b6,b9,add b3)**		**Am(add #3)/G#**	fá#4

14				
6 mi x fá distância de 8 sobreposição de 2a. menor			**sobreposição de intervalos** harmônicos	que distam uma 2.ª menor entre eles
F#add9)(omit5,b6)				
			(fá4 mib5)	(fá#4 mi5)
			(fá#4 mi5)	(fá4 mib5)

Poesilúdio n.º 10
Síntese Analítica:

1) intervalo pensado em verticalidade (acordes) e horizontalidade (arpejos e linhas melódicas); sobreposição de estruturas acórdicas verticais sobre estruturas acórdicas em arpejo;
2) como plano de composição, uma demonstração de idéias rabiscadas, de materiais interrompidos, de linhas fraturadas;
3) sobreposição de 'extratos acordais' e ou de materiais em lógica de "expressividade intervalar".

peça explora:
1)dubiedade ou indefinição entre acorde/modo: maior-menor (Gm x G)
2)linhas de 6as. sobrepostas que distam entre si numa oitava próxima mas com lógica de segundas;
3)sobreposições de diferentes tons de escalas pentatônicas;
4)defazagem de uníssonos gerando clusters;
5)sobreposições de extratos de harmonias (harmonia quartal sobre acorde com grau(s) omitido(s);
6)característica dominante de procedimento composicional nesta peça é a defazagem.

pentatônica de C
escalas sem presença do trítono (das sensíveis)
pentatônica de F#
Tempo livre
acel.
m.e.
harmonia quartal
uníssonos em defazagem, repetição até formação do cluster por ressonância mantendo acionamento das teclas.
rall.
calmo
acel.
rall.
linhas sextas em defazagem
linhas sextas em defazagem
Tempo livre
textura temática com resposta com intenção de uníssono mas que vira ostinato variativo ainda com procedimento de defazagem
Gm x G
F#o
linhas de 6as. sobrepostas que distam entre si numa oitava próxima mas com lógica de segundas

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 11

sobreposição de intervalos; repetições de alturas visando aspectos de ressonância;

1	sobreposição de intervalos			
7 8 sobreposição de intervalos				
sib4 sol4 **ré4 si3**	sib4 sol4 **ré4 si3**	sib4 sol4 **ré4 si3**	sib4 sol4 **ré4 si3**	
do4 fá#3 mib3 lá3	**do4 fá#3** mib3 lá3	**do4 fá#3** mib3 lá3	**do4 fá#3** mib3 lá3	

6					sobreposição de nexos e idéias intervalares e com aspectos de ressonância	(8-a)		
5 4 movimento contrário de direções intervalares					intervalo sobre harmonia quartal	dispositivo melódico repetição por defasagem	5 8
sol1	lá1	do2	ré2	do2	fá#1 lá#1	sol2, lá2, do3 (+7 colcheias no do)	ré3 , do3
fá#1	ré#1	do#1	lá#0	do#0	Asus4(7, omit5)	sol, lá, do (defasagem e cluster)	ré3 , do3

(9) intervalos e aspectos de ressonância										(9-a)					(9-b)
5 4 repetição de alturas com defasagem na segunda voz										5 8 ligadura (cluster)					dispositivo melódico repetição por defasagem
do3	do3	do3	do3	do3	do3	do3	do3	si2	do3	lá2	-	-	sol2	-	
								si1	do2	lá1			sol1		(si1,do2,lá1,sol) cluster

10	sobreposição de intervalos			
5 8 sobreposição de intervalos				
sib4 sol4 **ré4 si3**	sib4 sol4 **ré4 si3**	sib4 sol4 **ré4 si3**	sib4 sol4 **ré4 si3**	
do4 fá#3 mib3 lá3	**do4 fá#3** mib3 lá3	**do4 fá#3** mib3 lá3	**do4 fá#3** mib3 lá3	

15	sobreposição de nexos e idéias intervalares e com aspectos de ressonância															
7 4 movimento contrário de direções intervalares							dispositivo melódico repetição por defasagem com vistas a cluster por ressonância									
sol1	lá1	do2	ré2	do2	si1	do2		**sol2**	**lá2**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**
fá#1	ré#1	do#1	lá#0	sol#0	fá#0	ré#0	Asus4(7, omit5)					**sol1**	**lá1**	**do2**		

16(b)					16(c) aspectos de ressonância									
5 8 aspectos de ressonância														
ré3	----	----	do3	----	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	si2	**do3**
ré3	**----**	**----**	do3	**----**										

16(d)		17		defasagem de camadas de intervalos					
2 4 sobreposição de intervalos									
sib4 **ré4**	sol4 **si3**	sib4 **ré4**	sol4 **si3**	sib4 **ré4**	sol4 **si3**	sib4 **ré4**	sol4 **si3**	sib4 **ré4**	sol4 **si3**
lá2	sol2	**do4** mib3	**fá#3** lá3	**do4** mib3	**fá#3** lá3	**do4** mib3	**fá#3** lá3	**do4** mib3	**fá#3** lá3

21	aspectos de ressonância													
5 8														
do3	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**si2**	**do3**	**lá2**	**------**	**------**	**sol2**	**------**
do3	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**si2**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**	**do3**

22	sobreposição de intervalos				
4 4 sobreposição de intervalos					
sib4 sol4 **ré4** **si3**	sib4 sol4 **ré4** **si3**		sib4 **ré4**	sol4 **si3**	
do4 **fá#3** mib3 lá3	**do4** **fá#3** mib3 lá3			**fá#3** **do4** lá3 mib3	

Poesilúdio n.º 11
Síntese Analítica:

1) “expressividade intervalar” – o conceito desdobrado nesta obra;
2) sobreposição intervalar vertical;
3) repetição de alturas com defasagem da outra voz para indicar aspecto de ressonância;
4) contraste por defasagem de repetição de componente rítimico;
5) ligadura como elemento expressivo técnico de produzir ressonância, e ao final um resultado de cluster e ou acordes e ou parte de um acorde (‘extrato acordal’).

peça explora: 1)harmonia quartal e interpolações contrastantes que distam de 2as. (M ou m) dando caráter deformativo; 2)sobreposições de acordes diferentes (com graus que indiquem relações de dissonância - com caráter deformativo) que imprimam a dúvida e o contraste; 3)estruturas de rítmo como acompanha- mento (com linha de ostinato temático) [com intervalos de 4as.,7as.] são sobrepostos com articulações dentro do modo de mixolídio - (na mão direita que sugere resoluções de cadência tonal, mas sempre com graus que privilegia utilização de quartas, sétimas, nonas - podendo ainda conter graus omitidos - proporcionando dúvida e indefinição) ; 4)dualidade e contraste entre a idéia de modo (M e m); 5) utilização de modos (mixolídio, jônico, dórico, escala pentatônica; 6)sobreposição de intervalos extratificados na distância de uma segunda (M ou m); 7) intercalações de arpejos em semicolcheias de estruturas quartais.

Poesilúdio N°12

pentatônica de C com ênfase de Am
harmonia quartal
inflexão quartal
14
Ebm(add4)
harmonia quartal
inflexão quartal
Asus4(7)
Asus4(7)
Ebm(add4)
trítono
Ab7(omit3)/Eb
Tempo livre
5a.J
4a.J
5a.J
7a.M
17-a
harmonia quartal
F#m(b9)/A
17-b
6a.M
6a.M
7a.M
7a.m
Bsus4(b5,7)
Em7(omit 5)
Bb(#5)/C
harmonia quartal
17-c
segundas
17-d
fundamental F, E
Bbsus4
harmonia quartal

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 12
sobreposição de intervalos: arpejos e estruturas verticais

1	sobreposição de intervalos							
5 4								
1 4	desdobramento em fusas (14:8)			2 4			2 4	
F#m(b9)/ A	3 colcheias	harmonia quartal (Si)	4 colcheias	F(só fundam.) (Fá2)			-------------------------	lá2
4 colcheias	harmonia quartal (Lá #)	3 colcheias	Bsus4 (b5,7+)	mi2	r é 2	D#m/F#	harmonia quartal	

2	Frase A (ostinato no baixo)								
11 8									
4 4	mixolídio em sol						3 8		
melodia baseada em G7(9)/D com ar improvisativo									
mi0	**ré1**	**--------**	**sol2**	**sib3**	**mib3**	**-------**	**solb3**	**réb3**	**láb3**
7ª. m	4ª. j		3ª. m	4ª. j		3ª. m	4ª. j	4ª. j	
Cm7(9)				uma linha de ostinato no baixo			acorde quartal como extensão anterior		

3	Frase A (ostinato no baixo)								
11 8									
4 4	mixolídio em sol						3 8		
G7(9)/D				Am					
mi0	**ré1**	**--------**	**sol2**	**sib3**	**mib3**	**-------**	**solb3**	**réb3**	**láb3**
7ª. m	4ª. j		3ª. m	4ª. j		3ª. m	4ª. j	4ª. j	
Cm7(9)				uma linha de ostinato no baixo			acorde quartal como extensão anterior		

4	Frase A (ostinato no baixo)								
11 8									
4 4	mixolídio em sol						3 8		
melodia baseada em G7(9)/D com ar improvisativo									
mi0	**ré1**	**--------**	**sol2**	**sib3**	**mib3**	**-------**	**solb3**	**réb3**	**láb3**
7ª. m	4ª. j		3ª. m	4ª. j		3ª. m	4ª. j	4ª. j	
Cm7(9)				uma linha de ostinato no baixo			acorde quartal como extensão anterior		

5	Frase A (ostinato no baixo)								
11 8									
4 4	mixolídio em sol						3 8		
	melodia baseada em G7(9)/D com ar improvisativo								
mi0	**ré1**	**--------**	**sol2**	**sib3**	**mib3**	**-------**	**solb3**	**réb3**	**láb3**
	7ª. m	4ª. j	3ª. m	4ª. j		3ª. m	4ª. j	4ª. j	
Cm7(9)			uma linha de ostinato no baixo				acorde quartal como extensão anterior		

6	Frase A (ostinato no baixo)								
11 8									
4 4	lídio em do						3 8		
	melodia baseada neste trecho em Csus(#4)								
mi0	**ré1**	**--------**	**sol2**	**sib3**	**mib3**	**-------**	**solb3**	**réb3**	**láb3**
	7ª. m	4ª. j	3ª. m	4ª. j		3ª. m	4ª. j	4ª. j	
Cm7(9)			uma linha de ostinato no baixo				acorde quartal como extensão anterior		

7	Frase A (ostinato no baixo)								
11 8									
4	lídio em do						3 8		
	melodia baseada em Csus(#4)								
mi0	**ré1**	**--------**	**sol2**	**sib3**	**mib3**	**-------**	**solb3**	**réb3**	**láb3**
	7ª. m	4ª. j	3ª. m	4ª. j		3ª. m	4ª. j	4ª. j	
Cm7(9)			uma linha de ostinato no baixo				acorde quartal como extensão anterior		

8	Frase A (ostinato no baixo)								
11 8									
4 4	lídio em do						3 8	dórico de C	
	melodia baseada em Csus(#4)								
mi0	**ré1**	**--------**	**sol2**	**sib3**	**mib3**	**-------**	**solb3**	**réb3**	**láb3**
	7ª. m	4ª. j	3ª. m	4ª. j		3ª. m	4ª. j	4ª. j	
Cm7(9)			uma linha de ostinato no baixo				acorde quartal como extensão anterior		

9	transição									
11/8										
4/4	dórico de lá (voz do contralto)							3/8	lídio de do	
	A(sus)7			Dm		Csus (#4)		--		
A(sus)			D(omit5)/F#	---------	--------	---------				
contrate entre fas# e fá										

10	transição								
11/8									
4/4							3/8		
Fadd9/C							Fadd9/C		
Ebb(omit5 e 7) 8 aum				Db(omit3)/Ab		Gb(omit5)/Bb		Ab(omit3)/Eb	

11	Frase B (outro ostinato no baixo)		
11/8			
4/4 eólio de lá	3/8 eólio de lá	4/4 eólio de lá	3/8 eólio de lá
Fadd9/C	melodia em Am	melodia em Am	melodia em Am
Ebm(add4)/Bb	Ebm(add4)/Bb	Ebm(add4)/Bb	Ebm(add4)/Bb

13	Frase B (outro ostinato no baixo)		
11/8			
4/4 eólio de lá	3/8 eólio de lá	4/4 eólio de lá	3/8 eólio de lá
melodia em Am	**melodia em Am**	melodia em Am	melodia em Am
Ebm(add4)/Bb	Ebm(add4)/Bb	Ebm(add4)/Bb	Ebm(add4)/Bb

15	Frase B (outro ostinato no baixo)					
11 8						
4 eólio de lá 4	3 (9 fusas) 8	4 eólio de lá 4	3 8			
melodia em Am	**Dsus4(7,omit5)**	melodia em Am		**Dsus4 (7,omit5)**		**Asus4(7)**
Ebm(add4)/Bb	Ebm(add4)/Bb	Ebm(add4)/Bb	**Ab7/Eb (omit3)**		**fá, sol, lá, si**	
					trítono	

17(a)						CODA							
(14) (8)													
7ª. M		5ª. j		5ª. dim		4ª. j				7ª. M			
si4	si4	fá4		ré4	sol4	fá4	fá4	-------		lá4	fá4	-------	
do4		sib3		**sol#3**		do4	-------	------		sib3	------	-------	
lá#4		fá4#		mib3		do#4				do#4	------	-------	
do#4		lá3#		fá3		ré#3				ré#3	-------	-------	
6ª. M		6ª. M		7ª. m		7ª. m				7ª. m	------	-------	

17(b)				17(c)				17(d)			
(1) (8)				(2) (4)				(2) (4)			
	Bsus4 (7, omit5)		F#m(b9)/A		**mi5**		**ré5**		**mib5**		**sib5**
Bsus4(b5,7)		A#sus4(7, omit5)		fá5	-----	-----	-----	----	-----	-----	-----
				trinado (com nota superior de segunda menor)							

18	19	20	21
(2) (4)	(2) (4)	(2) (4)	(2) (4)
	Asus4(7, omit5)	Bb(#5)/C	Em7(omit 5)
	fundamental F	Bbsus4	Bsus4(7, omit5)

Poesilúdio n.º 12
Síntese Analítica:

1) "wordpainting" querendo expressar tema extra musical da divindade afro-brasileira, divindade que age sobre as águas, tempestades, raios e manifestações deste tipo na natureza;
2) sobreposição intervalar, lógica intervalar num desdobramento arpejado de uma estrutura acórdica;
3) repetições de intervalos melódicos com ordem harmônica assim como ostinatos de determinadas padrões de estruturas acórdicas;

peça explora:
1)utilização de segundas menores como base do movimento minimalista; 2)utilização predominante do minimalismo como esteio condutor desta peça; 3)várias relações de segundas, buscando outras variações e relações de possibilidades das segundas menores e maiores; 4)aplicação do uníssono e outras possibilidades de variação ornamentativa dentro dessa linha de continuidade do uníssono quando utilizada; 5) pequenas e lembranças de situações de dubiedades entre escalas (ou parte delas) mais acordes indefinidos; 6) linhas texturais de acompanhamento baseado em sequência de 9as. menores; 7)intercalações de tetracordes e 3 notas da pentatônica de sol b; 8) harpejo utilizando intervalos de 4a. j; 2a. m; 2a. M; 7a.m.

indefinições ou múltiplas relações
cromatismo
sensível do# leva a Dm (subentende-se ré mas salta prá fá - modal menor de Dm
F sensível mi
Cm
cromatismo minimalismo (repetição)
9a. m
cromatismo minimalismo (repetição)
9a. m
cromatismo minimalismo (repetição)
resolução da sensível
ré mi fá sol
réb mib sol b
cromatismo minimalismo (repetição)
ré mi fá sol
réb mib sol b
7a. M

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 13

sobreposição de intervalos: arpejos e estruturas verticais

Secção A

01	Tema A	
(8) (8)	(10) (8)	(14) (8)
uníssono	uníssono	uníssono
construção motívica baseada em segundas e terças	construção motívica baseada em segundas e terças	construção motívica baseada em segundas e terças
relações de 2a. M e m	relações de 2a. M e m	relações de 2a. M e m

02 Tema B

(49)

(8)(2ª. parte do 1.º tempo) 2.º tempo (1 semínima - minimalismo) (1ª. parte do 3.º tempo)

1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.
mib3	ré3	do#3	ré3	mib3	ré3	do#3	ré3	mib3	ré3	do#3	ré3	mib3	ré3	do#3	ré3
												do#1 (9ª. m)		**ré2**	

02 3.º sistema ... padrão mantido até ao 6.º sistema - material superior no centro de Sol

4.º tempo								5.º tempo							
1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.
sol3	------	------	-----	sol3	------	------	------	lá3	------	------	------	sib3	------	------	------
sol3	ré3	do#3	ré3	sol3	ré3	do#3	ré3	lá3	ré3	do#3	ré3	sib3	ré3	do#3	ré3
		sol2	------			sol2	------			lá2	------			sib2	------
fá#1	------			fá#1	------			**sol#1**	------			lá2	------		
	9ª. m				9ª. m				9ª. m				9ª. m		

02 3.º sistema

6.º tempo								7.º tempo (quintina)				
1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	5ª.
lá3	------	------	-----	sol3	------	------	------	cromatismo				
lá3	ré3	do#3	ré3	sol3	ré3	do#3	ré3	mib3	mi3	fá3	fá#3	sol3
		sol2	------			sol2	------	mib2	mi2	fá2	fá#2	sol2
fá#1	------			fá#1	------							
	9ª. m											

02 4.º sistema ao 6.º sistema (padrão mantido no material superior no centro de Sol)
4.º tempo
5.º tempo
1ª. 2ª. 3ª. 4ª. 1ª. 2ª. 3ª. 4ª. 1ª. 2ª. 3ª. 4ª. 1ª. 2ª. 3ª. 4ª.
ré3 ré3
ré3 sol3 fá#3 sol3 láb3 sol3 fá#3 sol3 láb3 sol3 fá#3 sol3 ré3 sol3 fá#3 sol3
ré2 ré2 ré2 ré2
do#1 do#1 do#1 do#1
9ª. m
02 4.º sistema (padrão mantido no material superior no centro de Sol)
02 5.º sistema (padrão mantido no material superior no centro de Sol)
02 6.º sistema (padrão mantido no material superior no centro de Sol)
02 7.º sistema (padrão mantido no material superior no centro de Sol)
sol#3
sol# lá0 sol#0 lá0

07 10.º e 11.º sistemas Tema C
4
8
ré mi fá sol ré mi fá sol ré mi fá sol ré mi fá sol
réb mib solb réb mib solb réb mib solb réb mib solb

08 11.º sistema Tema D
1
4
ré3 lá#3 si3 mi4 si3 lá#3 ré3
Esus#4(7)
mi0 mi1
mi1
mi0

10 12.º sistema Tema E (descendente do Tema A)
(19)
(8)
uníssono (com pequenas inflexões de baixo com um pedal em mi)
fermata
mi5 si5 ----- do6 si5 la#5 si5 ---- ré6 fá6 ---- mi6 ré6 do#6 ré6 sib5 ----- lá5 sol#5
mi4 si3 do4 si3 la#4 si3 ré4 fá4 mi5 ré4 do#5 ré4 sib4 lá4 sol#4
mi3 mi3 mi3 mi3 mi3 mi3 mi3
textura acentuando o uníssono rebatendo sempre a hum ou dois sons do uníssono a nota Mi (segue assim em recorrência)

11 13.º sistema Tema D
1
4
ré3 lá#3 si3 mi4 si3 lá#3 ré3
Esus#4(7)
mi0 mi1
mi1
mi0

13 13.º sistema Tema E (descendente do Tema A)
(15)
(8) uníssono (com pequenas inflexões de baixo com um pedal em mi)

ré6	**----**	**fá6**	**mi6**	**ré6**	**sol#5**	**----**	**----**	**lá5**	**sol#5**	**----**	**ré6**	**----**	**do#6**	**sib5**
ré4		**fá4**	**mi5**	**ré4**	**sol#4**	**----**	**----**	**lá4**	**sol#4**	**-----**	**ré4**		**do#5**	**sib4**
	mi3	mi3	mi3				mi3			mi3		mi3		mi3

textura acentuando o uníssono rebatendo sempre a hum ou dois sons do uníssono a nota Mi (segue assim em recorrência)

13 (cont.) 13.º e 14.º sistemas Tema E (descendente do Tema A)
(14)
(8) uníssono (com pequenas inflexões de baixo com um pedal em mi)

ré6	**do#6**	**-----**	**ré6**	**sol#5**	**-----**	**lá5**	**sol#5**	**-----**	**lá5**	**----**	**----**	**sol#5**
ré4	**do#5**	**-----**	**ré4**	**sol#4**	**-----**	**lá4**	**sol#4**	**-----**	**lá4**	**----**	**----**	**sol#4**
mi3			mi3			mi3						

textura acentuando o uníssono rebatendo sempre a hum ou dois sons do uníssono a nota Mi (segue assim em recorrência)

14 15.º sistema Tema D Tema E
1
4

									8 8 uníssono							
								Esus#4(7)	**sol# 5**	**----**	**lá5**	**----**	**----**	**sol# 5**	**----**	**----**
		sol# 4	**lá# 3**	**lá4**	**mi4**	**si3**	**sol# 4**	**ré3**	**sol# 4**	**----**	**lá4**	**----**	**----**	**sol# 4**	**----**	**----**
mi0	**mi1**							mi1 mi0		mi3						

17 16.º sistema Tema D
1
4

		ré3	lá# 3	si3	mi4	si3	lá#3	ré3	Esus#4(7)
mi0	mi1							mi1 mi0

19 16.º e 17.º sistemas								Tema C							
sol b3	mi b3	ré b3		sol b2	mi b2	ré b2		sol b1	mi b1	ré b1		sol b1	mi b1	ré b1	
	ré 3	do 3	si 2	lá 2		ré 2	do 2	si 1	lá 1		ré 1	do 1	Si 0	lá 0	
	Ré 0	do 0	Si -1	lá -1											

14 15.º sistema	Tema E' (variado)									
4 8	10 4									
	escala uníssono									
fermata	si4	do5	ré5	**mi5**	**fá5**	**sol# 5**	**lá5**	lá# 5	----	----
----------------------- **lá-1** ------------------------	si3	do4	ré4	**mi4**	**fá4**	**sol# 4**	**lá4**	lá# 4	----	----

Poesilúdio n.º 13
Síntese Analítica:

1) a peça mais minimalista deste conjunto de obra;
2) funciona por uma lógica de intervalos da "classe 1 de intervalos/altura" de Forte e Straus;
3) quer representar, ou fazer uma alusão à música árabe;
4) desenvolve 4 temas, e os desenvolve na Secção B como se fossem voltas intercaladas num modo de também uma certa alusão ao voltar de um 'rondó'.
5) em textura predominantemente à duas vozes – um contraponto moderno com outras regras que espelham mais questões de ressonância;
6) a ordem intervalar é exposta pensando-se numa disposição vertical, horizontal e de uma ordem a refletir nuances ao sistema de ressonância, assim querendo-se aplicar aspectos do sistema transtonal;
7) peça construída sobre a égide do intervalo de segunda menor, com ocorrências como no tema B, de também do intervalo de 9ª. menor – assim como em alguns momentos a 7ª. maior (todos intervalos/alturas incluídos na 'classe 1 de alturas/intervalos)

8) peça predominantemente construída em uníssono.

peça explora:
1)direção descendente da linha de baixo por graus conjuntos (2as. M e m) - (1o. , 2o. sistemas); 2) idéia de desenvolvimento por textura coral; 3)relações quartais e aberturas de 6a. e 3a. utilizando a linha descendente da harmonia de meio em meio tom; 4)pontuações de estrutura de harmonias quartais mais inserções de trítonos proporcionalmente colocados, assim mais relações descendentes complexas de adicionamentos de graus b4,b3,b2); 5) outra questão ainda não abordada, é o fato que muitas vezes a enharmonia traz dubiedade e contraste pela escrita, mas de fato a finalização determinante ocorre no som na escuta.

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 14
um croqui de uma suposta ópera;
um coral predominantemente – 4vozes; mas havendo ou somas de vozes: 5, 6 e 7 vozes)

01 10 1			1.º Sistema						
			sol#						
Abm (add#5)	**Gb(#5, 7+)**	**Emsus (7, 9)**	Ab/Eb	C6/D	C#7 omit5, 9	F#sus	Em7/B	Gm9/Bb	A7(omit5)

02 10 1						2.º Sistema				
										8 vozes
Gm(add#)	**F(#5) 7+**	**Ebm6**	Ab /Eb	G(add4) /D	C#(omit3)9	A#m(b5) /C	Fsus	Gb(#5)	Gb (fund)9	Ab7
							B omit5	Bb omit5	A (omit5)	

03 4 1	movimento de vozes: 6ª. e 3ª.			3º Sistema movimento de vozes: 6ª. e 3ª				movimento de vozes: 6ª. e 3ª			
6ª.	3ª.	6ª.	3ª.	6ª.	3ª.	6ª.	3ª.	6ª.	3ª.	6ª.	3ª.
Ab/Eb	**AbmEb**	**G/D**		F#/C#		F/C		E/B		Eb/Bb	

06 4 1				4.º sistema						
								5 vozes		
superposição de harmonias				superposição de harmonias						
Asus4 7 vozes		**A# (addb4)**		**G#sus4** 7 vozes		D#o (add b3)		F(omit5) 7,9)		G#m(b5) (add b2)
Bm(b5) /A		5 vozes		A#m(b5) /G#		5 vozes				

06 4 1			5.º sistema			
superposição de harmonias			superposição de harmonias			
Asus4		**Ebm(add4)/Gb**	**Ebm(add4)/Gb**		Fsus4/A	
		6 vozes	6 vozes		6 vozes	

Poesilúdio n.º14
Síntese Analítica:

1) peça com amplo cromatismo numa textura coral que procura predominantemente desenvolver a condução vocal nos 3 primeiros sistemas de forma a seguir as regras tradicionais; o cromatismo perpassa para a seqüência acordal – uma lógica seqüencial pandiatônica;
2) mistura procedimentos essencialmente vocais, com os 2 últimos sistemas desenvolvidos em uma espécie coral de um toque instrumental, mais precisamente pianístico; tétrades em inversões sobre a sétima sob acordes quartais;
3) peça num centro de Lá;

peça explora:
1)explora a idéia de trechos (maiores e menores) ampliando a idéia de espaço dentro da peça; 2) os elementos são colocados de forma a explorar contrastes recorrendo ao mecanismo da sobreposição de estruturas harmônicas e ou extratificações de elementos harmônicos diferentes; 3) o conceito contraste é explorado no sentido vertical e horizontal; 4)utiliza texturas homofônicas versus contrapontísticas; 5) obtenção de outras relações intervalares e harmonias por defazagem e dilatação do tempo; 6) utilização sistemática de intervalos dissonantes como base do plano de composição para certo trecho (2as., 4as., 5as., 7as., 9as); 7) trítonos como início e base de desdobramento para mão esquerda em harpejo; 8) utilização de ornamento (trinado, grupetto, apogiatura) como elementos texturais para obtenção de outros planos timbrais;
9) aplicação e ampliação do conceito de sobreposição não somente de estruturas harmônicas, mas "sobreposição de camadas" (layers), "sobreposição de idéias"; 10) adensamento X desadensamento.

Poesilúdio N°15

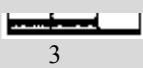
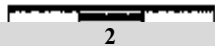
Noites de Málaga

A Bernardo Caro,
o genial amigo

ALMEIDA PRADO

produção de harmonias por defazagem de mesmo material contrpontístico anterior em três ins tâncias
sus
F
F7+
Bm(b5)
Em/G
F7+
Gsus7
F6(sus)
Bm(b5)
Esus/B
F7+(sus)
Esus(b9)
D#m/A#
Esus(b9)
7a.M
lídio de C (sem do)
F7+(omit3,5)
F
F7+(omit5)
sobreposição de harmonias com procedimento contrapontístico e por defazagem
D#m/A#
sub. cresc.
Esus(b9)
Bm
Bm
3a.M
7a.M
F7+(omit3,5)
Esus(b9)
F#/A#
Esus(b9)
F#/A#
6a.M
7a.M
harp. rápido
3a. M
harmonia quartal
uníssono
D#m(9)
sobreposição de processos harmônicos que visam timbres
região grave: inusual para acordes em posição fechada

(comp 19 ao comp 26)
trecho que utiliza sistematicamente o trítono seja na forma: 4a. aum ou 5a. dim;
na mão esquerda o encadeamento das estruturas harmônicas e intervalares
utilizam sempre o trítono.
=trítono
7a.m
5a.j
5a. aum
4a.j
Lento, noturnal
19
(silêncio)
distante, na memória...
E7(omit5)
Ao(omit3
Eb7
Em(b5)/Bb
pp (os jardins de Málaga...)
Am7
7a. m
6a. M
6a. m
22
4a. aum
3a. m
5a. dim
3a. M
5a. j
4a. aum
3a. m
Dm(b5)/Ab
D7
C#m(b5)/G
9a. M
cromatismo descendente
4a. aum
referência minimalista
ppp
(23)
4a. aum
4a. dim
5a. j
2a. aum
4a. j
5a. dim
3a. m
F#(sus)b5,b7
9a. M
4a. aum
5a. j
F(omit5
harmonia quartal
b9
textura rugosa:
procediemento
minimalista
o trinado
Esus
C7
m.e.
B7
4a. aum
3a. m

exemplo desse último sistema é o caso que sugere que o compositor busca: também fazer "sobreposição de camadas" ou sobreposição de layers" (de materiais notadamente organizados com "idéia, proposta e natureza diferentes", com vistas a produzir a manipulação de possibilidades do "conceito sobreposição".

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 15

desenvolvimentos através de questões envolvendo possibilidades com o número três;
possibilidades rítmicas de três contra dois; intervalos e direção de movimento,

Seção A

1	Tema A - material em uníssono (como idéia de Introdução)		
4 4 relação com 3	relação com 3	relação com 3	relação de 3 contra 2
tercina de semicolcheia *movimento descendente*	tercina de colcheia *movimento ascendente*	tercina de semicolcheia *movimento descendente*	quintina de semicolcheia *movimento descendente* 2 3
ré b5 · do 5 · sib 4	ré b5 · mi b5 · fá b5	ré b5 · do 5 · sib 4	ré b5 · mi b5 · ré b5 · mi b5 · fá 5
ré b4 · do 4 · sib 3	ré b4 · mi b4 · fá b4	ré b4 · do 4 · sib 3	ré b4 · mi b4 · ré b4 · mi b4 · fá 4

3	Tema B - material harmônico		
7 8 relação com 3	relação com 3	relação com 3	(4) (8) relação de 3 contra 2
tercina de semicolcheia *movimento descendente*	tercina de colcheia *movimento ascendente*	tercina de semicolcheia *movimento descendente*	*movimento ascendente*
Bm9	G(6,7)	Bm9	G(6,7)
sextina	4 contra 3	sextina	5 contra 4
fá #2 · do #3 · fá #2 · ré #2		fá #2 · do #3 · fá #2 · ré# 2	
do #2 · fá #1 · si0 · ♩.	si0 · fá#1 · do#2	do #2 · fá #1 · si0 · ♩.	si0 · fá#1 · do# 2 · sol# 2
Bm9		Bm9	

5			
8 8 relação com 3	(5) (8) relação com 3	6 8 relação com 3	relação de 3 contra 2
tercina de semicolcheia *movimento descendente*	tercina de colcheia *movimento ascendente*	tercina de semicolcheia *movimento descendente*	*movimento descendente*
Bm9	G(6,7) — Ac quartal	Bm9	Em/G
sextina	6 contra 5		Em/G 3 contra 2
fá #2 · do# 3 · fá #2 · ré #2	[notation]	**lá 1 · ré 2 · sol2 · Ac. quartal**	[notation]
do #2 · fá #1 · si0 · ♩.	**si0 · fá #1 · do #2 · sol #2**		
Bm9		D#m9	Dm/F

7		Tema C	
6 8 relação com 3	relação de 3 contra 2		
tercina de semicolcheia *movimento descendente*	*movimento descendente*		
	Em/G	Em	F7+ — Em
	3 contra 2	3 contra 2	3 contra 2
lá 1 · ré 2 · sol2 · Ac quartal	3 [notation]	[notation] 3 · [notation] 3	[notation]
		[notation] 2 · 2	[notation] 2
		mi 0 · si 0 · fá# 1 · ré# 2 · ré# 2	**ré# 2 · do# 2 · fá# 1 · lá# 2**
D#m9	Dm/F	Esus(b9)	F#/A#

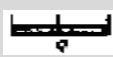
9													
6/8 padrões rítmicos variados e defasados segundo **compasso 8**									padrões rítmicos variados e defasados segundo **compasso 8**				
F7+(#4) Lídio em Fá									F7+(#4) Lídio em Fá				
				3									
♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	♪	♪		𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	♪
lá#0	**mi0**	**si0**	**si0**	**fá#1**	**ré#2**	**ré#2**	**do#2**	**fá#1**	lá#0	mi0	si0	si0	fá0
	E								A#	E			

11													
6/8 padrões rítmicos variados e defasados segundo **compasso 8**					padrões rítmicos variados e defasados segundo **compasso 8**								
F7+(#4) Lídio em Fá					F7+(#4) Lídio em Fá								
											(3		)
♪	♪	♪	♪	♩	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♩	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯
ré#2	**do#2**	fá#2	lá#0	mi0	si0	fá1	**ré#2**	si0	fá1	**ré#2**	si0	fá1	**ré#2**
B				E	B								

13																	
6/8 pedal voz superior						pedal voz superior						pedal voz superior					
F7+(#4) Lídio em Fá						F7+(#4) Lídio em Fá						F7+(#4) Lídio em Fá					
(fá2, mi3)						**(fá2, mi3)**						**(fá2, mi3)**					
	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪			
	mi0	si0	fá1	**ré#2**	**do#2**	fá#1	lá#0	mi0	si0	fá1	**ré#2**	**do#2**	fá#1	lá#0			

Seção B

16 A'									B'
3 4 material em uníssono			material em uníssono						5 4
			(2 + 3) (5)						material sincopado
ré b5	**mi b5**	**fá b5**	**ré b5**	**mi b5**	**ré b5**	**mi b5**	**fá 5**		Asus4(7,omit5,9)
ré b4	**mi b4**	**fá b4**	**ré b4**	**mi b4**	**ré b4**	**mi b4**	**fá 4**		F# (8b)

19	Desenvolvimento C' (com elementos do C)			
6 8			7 (3) 8 (8)	(4) (8)
	Eo/Bb	E7(omit5)	**A(omit3)b5,b7**	**Eb7/Db**

22			
8 (3) 8 (8)	(5) (8)	9 (3) 8 (8)	(6) (8)
Dm(b5)/Ab	Eo/Bb	A7/G	C#sus b4(7)/B

24			
10 (3) 8 (8)	(7) (8)	11 (3) 8 (8)	(8) (8)
F#(omit3)b5,b7	C7/Bb	Bm(omit b5)/F	B7/A

26					CODA				
12 (4) 8 (8) relação com 3				(3) (8)	(5) (8) relação com 3				
tercina de semicolcheia *movimento descendente*					tercina de semicolcheia *movimento descendente*				
ré b5	**do 5**	**sib 4**	**do5**		**ré b5**	**do 5**	**sib 4**	**do5**	
ré b2	**do 2**	**sib 1**	**do2**	Csus	**ré b3**	**do 3**	**sib 2**	**do3**	Csus

27				
13 (4) 8 (8)	(2) (8)	(2) (8)	(2) (8)	(3) (8)
	C7/Bb	C7(b9,11)	C7(b9,11)	C7(b9,11)

28			
6 8	2 8	6 8	3 8
Bm7(9)		Bm7(9)	

32												
6 8									6 8	6 8		
fá 2	mi 2	ré 2	mi2				mi2		mi2	mi2		
			sib1	lá1	sol# 1	fá1	sol1	fá#1	fá1	fá1	fá1	fá1
						ré #2	do #2	do#2	do# 2	fá #1	lá #0	lá#0
										do 1	si 0	lá 0	si0

Poesilúdio n.º 15
Síntese Analítica:

1) ordens intervalares e rítmicas explorando o 3 contra 2 (e todas as derivações do 3 contra 3 – 4 contra 3, 5 contra 4, 6 contra 5, e etc...);
2) intervalos de 2ª menor - 3 graus conjuntos numa mesma direção; associados à movimento ascendente/movimento descendente;
3) linhas inferiores utilizando baixo que mantém padrões intervalares melódicos com vistas a demonstrar nesta mesma linha contraste, dualidade de lógica harmônica;
4) tema C com predominância de textura polifônica (duas e a três vozes);

peça explora:
ENHARMONIA
&
DUBIEDADE
HARMÔNICA
TIMBRES POR
PROCEDIMENTOS
NÃO USUAIS EM
TESSITURA
GRAVE
Poesilúdio N°16
As noites do centro da Terra
Ao Durval Chechinato
ALMEIDA PRADO
acorde
de
fá menor
(mas com
terça numa
posição não
usável na mão
esquerda
Com espantosa
lentidão e silêncio!
= 56
G(#9~=3m)(#9,13)
= Gm7(13)
Fm
ff
p
sobreposição
de intervalos
por aberturas
Inusual=!!!
deixar ressoar
até extinguir
3:2
Bm7(b5
Eb (omit 3)7/D
12
Fb(5+)add#4
B
pp
Bb/D
harmonia quartal
Ebsus4/Bb
harmonia
quartal
invertida
G#m7(b5)
21
Ab(omit5) #6)
Fm
pp
F# (1)
ff
F (0)
C(~m) (#5)
Am(b5)
31
dubiedade
&
enharmonia
ff
timbre
imbricamento
de
segundas
A#(sus)bb5,b6(b9)
Os silêncios das pausas devem ser absolutamente a Tempo!
F#(sus4)(b5)

Coda Rápida com apresentação do material harmônico em harpejos
G(#9~=3m)(#9,13) = Gm7(13)
Como um clarão
Súbito!
D(#5)
Eb(omit3)7/D
C(~m) (#5)
44
pp
O mais rápido possível
Dm(#5)/B#
harmonia quartal
A#(sus)bb5,b6(b9)
Inusual=!!!
Fb/Gb
47
ff
p
F
deixar ressoar
segundas (no caso a maior) em região inábil para esse tipo de uso
56
F
pp
acorde de fá maior (mas com terça numa posição não usável na mão esquerda
F(omit3)
F(omit3)
66
F
pp
pp
pp
F(omit3)
77
pp
08/09/1985

ANÁLISE CONTEÚDO-FORMAL PARA O POESILÚDIO 16

homofonia, rarefações do tempo por alongamento e extinção natural, silêncio como entidade, dubiedades e contrastes

A

1										
2 2										
Fm	Fm	Fm	Fm	Fm				G(#9~=3m) (#9,13)	G(#9~=3m) (#9,13)	

12									
Fb(5+) add#4	Fb(5+) add#4	Fb(5+) add#4			Bm7 (b5)	B	Eb (omit3)7/D	Eb (omit3)7/D	Eb (omit3)7/D
					Bb/D	G#m7(b5	Ebsus4/Bb	Ebsus4/Bb	Ebsus4/Bb

20							
Eb (omit3)7/D		Ab(omit5) #6)	Ab(omit5) #6)		Fm	Fm	Fm
Ebsus4/Bb		F# (nota)	F# (nota)				
		F (nota)	F (nota)				

28										
			Cm(add4)(#5)+ 7 (#6~=7) (#9~=10m)	ːm(add4)(#5)+7 #6~=7) #9~=10m)	Cm(add4)(#5)+ 7 (#6~=7) (#9~=10m)	Cm(add4)(#5)+ 7 (#6~=7) (#9~=10m)				
			baixo=lá#	baixo=lá#	baixo=lá#	baixo=lá#				

39						
Am(b5)	Am(b5)	Am(b5)	Am(b5)	Am(b5)		
F#(sus4)(b5)	F#(sus4)(b5)	F#(sus4)(b5)	F#(sus4)(b5)	F#(sus4)(b5)		

46 G(#9~=3m)(#9,13)			D(#5)	Dm(#5)/B#	Ebsus4(omit3)7/D	
heptinas		octinas		noninas		

46 Cm(add4)(#5)+7 (#6~=7) (#9~=10m)	47					
octinas						

53									
Fb/Gb	Fb/Gb	Fb/Gb	F	F	F			F	F

63									
			F	F	F			F(omit3)	F(omit3)

73							
	F(omit3)	F(omit3)	F(omit3)				

81							
F(omit3)	F(omit3)	F(omit3)	F(omit3)				

Poesilúdio n.º 16
Síntese Analítica:

1) o silêncio como entidade expressiva e comparativa entre o som e a inexistência de som;
2) o silêncio como limite e base para compreensão dos aspectos de ressonância e do transtonalismo;
3) aplicação de acordes em posição fundamental e fechada em região sub-grave com texturas mais usuais nas partes médias e agudas do piano;
4) ligadura como instrumento de possibilidade da compreensão do conceito da ressonância; entendimento crítico do limite da som, série harmônica, seus harmônicos, diluição do som, assim como *contraste* conceitual entre som e silêncio.